LOS HOMBRES de la historia
La Historia Universal a través de sus protagonistas
24

Diego Rivera

Luis Seoane

Centro Editor de América Latina



LOS HOMBRES *de la historia* 24

Sin duda alguna, un hombre especial, un personaje. Como lo pintó Modigliani, oriental, mandarín chino. Como lo vio Ehremburg que crea a su imagen la de Julio Jurenito, un ser fantástico, quimérico, hirviendo en iniciativas capaces de todas las destrucciones.
Está para probarlo el testimonio de Gómez de la Serna, un amigo: "En la figura de Diego hay una flojedad rara y suntuosa, como si pudiendo con todo, lo llevase todo colgado tranquilamente a sus hombros". Y está el testimonio del que fuera luego su enemigo. Trotsky: "Diego es atroz. Mentalmente es mucho peor que Stalin. Este último al lado de Rivera resulta casi un filántropo o un niño de ocho años".
Un hombre especial, sin duda. Y un arte especial.
La etapa de París es de formación, el arte que produce es el resultado de experiencias muy sutiles acordes con las preocupaciones estéticas europeas del momento. Allí vive el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el rayonismo. Allí convive en Montparnasse con Picasso, Bracque, Modigliani, Gris, Jacob, Ehrenburg, Apollinaire. Pero Rivera busca otra cosa y ya en París escandaliza con sus búsquedas: incapaz de limitarse a los grises introduce los colores vivos recordando los de la artesanía popular mexicana. Desea para su arte algo definitivo, que no sea exclusivamente ensayo, ni búsqueda estética o de procedimientos. "Cuando nuestras raíces penetran suficientemente en la tierra y nuestro lenguaje de tan nacional y tan particular, tan enraizado y tan sensible a la voz colectiva popular, se vuelve humano, en ese momento, sin que nosotros lo busquemos, querámoslo o no, se transforma en universal"
Es su pensamiento; por él vuelve a su pueblo.
En México encontró el camino. Su arte se desbordó en gigantescos frescos - se dice que pintó cerca de cuatro mil metros cuadrados de pared - en poderosas figuras; un río de leyendas pintadas que no le fueron inspiradas por la realidad sino por sus amores y sus odios, frescos que nadie puede olvidar después de verlos, frescos gigantescos, multitudinarios, directos, con símbolos, alusiones, rostros, leyendas escritas, en los que confluyen las civilizaciones mexicanas y la de Cortés y los suyos, los lujos del Virreinato, los trabajos bucólicos de los indígenas, la independencia y la revolución, las luchas obreras, las conquistas científicas, los magnates norteamericanos y los dictadores del mundo. Un arte como Rivera, de desmesura y vigor.

Primeros títulos

©1975/1985
Centro Editor de América Latina

Salta 38 - Buenos Aires
Sección Ventas: Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina

Distribuidores en la República Argentina
Capital: Mateo Cancellaro e hijo.
Echeverría 2469, 5º C, Buenos Aires
Interior: Distrimeco S.R.L.
Azara 225, Buenos Aires.
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos Indugraf S.A.
Mendoza 1523, Lanús Oeste, Bs. As.
en abril de 1985

Diego Rivera

Luis Seoane

1886

El 8 de diciembre nace en Guanajato Diego Rivera, hijo de María del Pilar Barrientos y de Diego Rivera.

1896

Ingresa para estudiar pintura en la Escuela de San Carlos de México.

1898

Nace David Alfaro Siqueiros.

1899

Nace Rufino Tamayo.

1906

Diego Rivera viaja a España en el mes de febrero de este año provisto de una beca concedida por el gobernador de Veracruz y con el dinero ganado en su última exposición de pintura.

1907

Viaje a París. En los tres años siguientes viaja por diversas ciudades belgas y por Londres.

1910

Vuelve a España y regresa a México. Inaugura una exposición de pintura en la Escuela de San Carlos, en México, el mismo día en que estalla la revolución mexicana en Puebla. El doctor Atl consigue paredes en la Escuela Preparatoria para hacer murales. En su equipo estaba J. E. Orozco.

1911

Embarca para Francia. Se casa con Angelina Beloff.

1912

Se adhiere al cubismo analítico.

1913

Fallece José Guadalupe Posada, que había nacido en 1883.

1914

Pinta su gran cuadro "Fusilero marino". Viaja a Mallorca con su esposa y con el escultor Lipchtiz. Se queda en Madrid hasta agosto de 1915.

1917

Conoce a la escultora rusa Marevna, de la que tiene una hija. Discusiones en el taller de Modigliani en París, con Leger, con Ehrenburg, con Volochin, etc., sobre el porvenir del arte. Se adhiere entusiasta a la revolución que estalla en Rusia y de la que se tiene noticia en París el 16 de marzo.

1920

Viaja por Italia.

1921

Regresa a México adonde llega en julio, pasando antes por París. Comienza su primer mural en la Escuela Preparatoria donde ejecuta "La Creación".

1925

En la Exposición Panamericana de los Ángeles premian su cuadro "La fiesta de las flores".

1927

Viaja a la Unión Soviética.

1929

Es expulsado del P. Comunista.

1930

Divorciado de Lupe Marín contrae matrimonio con Frida Kahlo. Se adhiere al trotskismo.

1934

Agentes nazis atentan contra su mujer Frida Kahlo.

1935

Finaliza sus murales del Palacio Nacional de México en donde historia la revolución de su país.

1938

Firma con André Breton el "Manifiesto en pro de un arte revolucionario e independiente".

1940

El 21 de agosto asesinan a León Trotski. que había sido amigo y huésped de Rivera.

1944

Firma contrato para continuar los murales del Palacio Nacional.

1948

Finaliza su mural del Hotel Prado "Sueño dominical en la Alameda central de la Ciudad de México", que es tapado por la frase "Dios no existe" puesta ostentosamente en el pliego que sostiene Ramírez.

1949

Se adhiere al Congreso de la Paz de París. Fallece J. Clemente Orozco, el gran pintor muy amigo de Rivera.

1952

Asiste al Congreso de la Paz en Viena.

1955

Vuelve a la Unión Soviética, donde es operado de una grave dolencia. Viaja acompañado de su cuarta esposa Emma Hurtado, con la que se había casado hacía poco. Visita diversos países socialistas.

1956

Regresa a México donde se le tributa un gran homenaje.

1957

Fallece el 24 de noviembre.


1

Introducción

Ramón Gómez de la Serna escribió en el capítulo "Riverismo" de su libro *Ismos*: "El primer mejicano que llegó a Pombo fue Diego Rivera. ¡Qué tío!" Lo había conocido en Madrid en 1907, en una exposición de obras de discípulos del pintor español Eduardo Chicharro, profesor de la Escuela de San Fernando, entre los que se encontraba Diego Rivera. Pero fue años más tarde cuando el mexicano asistió a la tertulia del Café Pombo que presidía Ramón Gómez de la Serna, famosa e inmortalizada mucho después por el gran cuadro de Gutiérrez Solana, "La tertulia de Pombo", expuesto en Buenos Aires en el Museo de Bellas Artes en una muestra de arte español y, actualmente, perteneciente a un museo madrileño. Rivera se hizo entonces amigo del escritor y acudía al café acompañado de Angelina Beloff, Angelina Petrona Bielova, como escribe Ehrenburg, pintora rusa nacida en San Petersburgo, que fue su primera mujer. "Diego está tan lleno de sí, tan lleno de ambiente, de dimensiones, de matices y de saciedad, que se basta a sí mismo" y añade Gómez de la Serna: "En la figura de Diego hay una flojedad rara y suntuosa, como si todo pesase sobre él; como si, pudiendo con todo, lo llevase todo colgado tranquilamente a sus hombros; como si llevase insistiendo sobre él las más grandes ideas", etc. El escritor madrileño define a lo largo de unas veinte páginas de su libro, como nadie, pensamos, lo ha hecho, a Diego Rivera y a una época de su obra. El retrato que le hizo Rivera, influido por el cubismo, lo llevaría consigo durante bastantes años, juntamente con las valijas llenas de objetos inverosímiles con que ilustraba su conferencia sobre el pintor, pronunciada entre 1929 y 1930 o 1932 en diversas ciudades de España y de América. Gómez de la Serna señalaba con un puntero en el retrato los aciertos de Rivera referidos a su figuración. La conferencia fue famosa. Colocaba el cuadro sobre una silla cubierta de terciopelo rojo y se paseaba por el estrado ametrallando con imágenes su propio retrato y al pintor ausente. El retrato representaba a Gómez de la Serna fumando su pipa y escribiendo. El parecido estaba dado, en la estructura cubista de la figura de Ramón, por las patillas, un sorprendente ojo destacado como un sol negro. Las ondas del cabello, un medio perfil del rostro y la actitud general del escritor, su modo de estar sentado escribiendo. En el fondo superior izquierdo surgía una despeinada cabeza femenina, como una musa alucinada, loca, que recordaba alguna de las cabezas de las peinadoras de Gutiérrez Solana. En la parte inferior izquierda se representaba una pistola, definiendo el carácter romántico del escritor; a la derecha, junto a una espada de extraña empuñadura, la vista en la noche, a través de una ventana, de techos y chimeneas de Madrid y los tres libros publicados por Gómez de la Serna: *El rastro*, *El libro mudo* y *Greguerías*. Se trataba de un verdadero retrato en el que se mezclaban técnicamente cubismo y realismo. De una gran belleza de color, pero, sobre todo, un gran retrato como muy pocos se hicieron en nuestro siglo de un escritor, en el que junto a la definición física del retratado se unía el análisis de su carácter y la evocación de su mundo literario y de sus costumbres. Gómez de la Serna lo había hecho reproducir en la tapa de la primera edición de su libro *Ismos*, y se perdió en Madrid, o fue destruido, en el transcurso de la guerra civil. Nosotros lo recordamos siempre. En la conferencia sobre Rivera del escritor, dicha en La Coruña, sólo tuvimos ojos para su retrato. Gómez de la Serna comentó: "En el retrato de Rivera estoy rotativo". "Este retrato es el más estupendo retrato mío. Sus colores me animan, y todo él me aparta de lo que de estampa podía haber en mi rostro".

Los primeros pasos

Diego Rivera nació en Guanajato el 8 de diciembre de 1886, hijo de María del Pilar Barrientos y Diego Rivera. Su abuelo paterno fue un general y comerciante español liberal que, al final de su vida, cuando tenía 72 años, se unió a la causa patriótica mexicana de Benito Juárez. Su abuelo materno, Juan B. Barrientos, fue operador de minas y era también de origen español. Por sus abuelos maternos tenía, además de la española, sangre judía, portuguesa e india. El padre fue maestro e inspector de escuelas rurales y, en Guanajato, antes de trasladarse a la capital de la república, había sido consejero municipal. Diego nació juntamente con un hermano gemelo, Carlos, que falleció a los dos años. Diego Rivera mostró siempre una marcada simpatía por su padre y su conducta humanista, pero, a su madre la criticaba —"detestaba cordialmente"— por sus prejuicios sociales. Sostenía que había tenido por nodriza una bruja o curandera y que, en realidad, había sido amamantado por una cabra. Cuando el niño Diego tenía ocho años la familia se trasladó a México, y, en 1896, cuando contaba diez, estudia artes plásticas en la Escuela de San Carlos y obtiene un segundo premio en dibujo. Pero no tenemos espacio para seguir las noticias contradictorias y las fantasías que inventa sobre su niñez y adolescencia. Luis Suárez en su libro *Confesiones de Diego Rivera* lo denomina, juzgando las memorias que dicta, "este máximo embrollador de la historia propia y de la ajena", y, refiriéndose a la obra que hicieron juntos, afirma acerca de los primeros borradores: "Borró lo que quiso, borró lo que no quiso e inventó cuanto quiso".

Una afirmación que hizo muchos años después es que, siendo alumno de pintura de la Escuela de San Carlos, se detenía a ver



2

1. Los padres de Diego Rivera.

2. Diego en su infancia.

3. Rivera cuando estudiaba arte en Madrid.

3

grabar a Guadalupe Posada, en un taller instalado en una puerta cochera que daba a la calle, en la imprenta de Vanegas Arroyo, en la calle Licenciado Verdad, a muy poca distancia de la Escuela, y, en 1930, publica la primera gran monografía sobre Guadalupe Posada, estableciendo que la fabulosa obra del grabador de corridos había trascendido a "los artistas jóvenes mexicanos, cuyas obras brotan como flores en un campo primaveral después de 1923". Años más tarde escribiría sobre el grabador popular: "Mano de obrero armada de un buril de acero, hirió el metal ayudado por el ácido corrosivo para arrojar los apóstrofes más agudos contra los explotadores". Antes de publicar su monografía había hecho el retrato del grabador en uno de los muros del Palacio Nacional de México. Reconoce su influencia, no para los aspectos formales de su arte, sino en cuanto a la comprensión del arte popular y por la conducta humanísima y ejemplar de Posada. Por las mismas fechas, aproximadamente, y también para verle grabar se detenía cuatro veces al día, cuando iba y venía de la misma escuela que Rivera, otro pintor mexicano, José Clemente Orozco, pero éste entraba algunas veces en el taller de Posada para hurtar, con disimulo, las virutas de metal que resultaban de burilar las planchas, y Orozco también declara que el grabador fue uno de los primeros grandes estímulos para su imaginación. Como lo fue, para otros pintores y grabadores mexicanos, Leopoldo Méndez, entre ellos, grabador importante al que además debe determinados aspectos de su técnica.

"Tuve la suerte incomparable —le dice a Luis Suárez—, de ser, junto con José Clemente Orozco, discípulo informal, pero devotísimo del más grande pintor revolucionario de América y uno de los más grandes del mundo, por cuyo buril de acero habló la voz de todo un pueblo e hirió con él diecisiete mil veces, en diecisiete mil placas grabadas, a la tiranía: José Guadalupe Posada. Él me enseñó a ser políticamente un hombre de pie, y objetivamente el camino de los clubes revolucionarios, la cárcel por delito político en favor del pueblo y contra los ladrones en el poder, como sucede hasta hoy, y el combate en la calle".

En San Carlos fue discípulo de un pintor costumbrista, Andrés Ríos, con gran amor a las artes populares y que Rivera recuerda como interesante. De Félix Parra, además de pintor, arqueólogo, que lo inició en esta disciplina. De un discípulo de Ingres, Santiago Rebull, pintor clasicista. Y del que consideraba el más importante pintor mexicano, uno de los más universales, José María Velasco, gran naturalista, del que se guarda en el Instituto Biológico de México su manuscrito sobre la flora mexicana y, en el Instituto Geológico, diversos estudios y pinturas científicas. Todos estos profesores transmitieron al joven Diego, aparte de sus conocimientos de pintura, aquellos que completaron su formación intelectual. San Carlos lo inició, además de en la pintura, en el conocimiento del valor de las artes populares y en arqueología, geología y botánica, disciplinas que servirían mucho más tarde a su carrera de pintor. Aparte de estos profesores que admiró, tiene frases siempre amables para Julio Ruelas, gran dibujante, influido por la Academia de Dusseldorf y que fue, según Rivera, uno de los precursores del expresionismo y del surrealismo. Recuerda también a un grupo de pintores y decoradores catalanes que influyeron mucho en México, y a un mexicano, Juan Téllez Toledo, que desarrolló parte de su obra en España, influido por Goya y El Greco, y que, según su opinión, hubiese sido igual de Solana. Pero quien considera que influyó más que ningún otro a los de su generación, y a él, es Gerardo Murillo, hombre polifacético, natural de Jalisco, que se hizo llamar Atl —agua, en uno de los idiomas mexicanos— y Doctor Atl luego por acuerdo de Diego Rivera, Orozco y otros compañeros de éstos. El Dr. Atl fue desde "anarquista ferviente a uno de los constructores del fascismo; de estudiante en Aguascalientes y Bolonia, a vulcanólogo, oceanógrafo, taumaturgo, terapeuta botánico, minero de oro, planeador de planeaciones, soñador de todo, pero con vasta cultura en ciencias exactas y dotado de un extraordinario par de retinas susceptibles al color y a la forma". Afirman que Mussolini lo menciona como uno de los constructores del fascismo. Lo cierto es que fue gran amigo de éste, como de Margarita Sarfatti y Giuseppe Garibaldi y bastantes otras personalidades europeas. El Dr. Atl instruye a Rivera y sus compañeros en el divisionismo de Seurat y de Segantini.

Con el resultado económico de una exposición de pintura al pastel, que le organizó el Dr. Atl, y una beca del gobernador de Veracruz, se fue a España en febrero de 1906. El Dr. Atl le dio también una carta de recomendación para el profesor de la Escuela de San Fernando, Eduardo Chicharro, en cuyo taller Rivera fue compañero de Ceferino Palencia, pintor e historiador de arte, y de Margarita Nelken, crítica de arte, que muchos años más tarde debieron exiliarse en México. Fue entonces cuando se hizo amigo de todos los días, de tertulia diaria, de Don Ramón del Valle-Inclán, "el manco más maravilloso que he conocido junto con Clemente Orozco" y de los pintores Solana, hermanos Zubiaurre, Darío de Regollos, Aurelio Arteta, que también habría de refugiarse y morir en México, y de Miguel Viladrich, que murió exiliado en Buenos Aires. Fue amigo, además de del Valle-Inclán, de Pío Baroja y del "portentoso Gómez de la Serna". Es interesante su opinión de Viladrich a quien considera un pintor primitivo catalán, descendiente de los del siglo XII, y al que suponía naufragado en Buenos Aires y afirmaba que cualquiera fuera su destino "alguna vez renacerá". También fue gran amigo del escultor Julio Antonio y de un experto restaurador argentino de origen vasco, Arriarán, una personalidad extraordinaria, curioso aventurero del arte, con un voluminoso anecdotario y sabio como nadie en Europa en cuestiones de restauración y copias, que falleció en Buenos Aires olvidado, casi desconocido, hace muy pocos años. De éste gustaba recordar Rivera, igual que Viladrich, "La Anunciación" de Fra Angélico hecha por Arriarán, vendida como auténtica a una marquesa consorte de origen mexicano, quien la regaló al Museo del Prado y recibió el agradecimiento por la "fabulosa" donación del director del Museo, don José Villegas, y del mismo rey de España. El descubrimiento de la falsificación de Arriarán, ayudado por Viladrich y Rivera, se consideró un acto destinado a desprestigiar a la monarquía. Se trataba, según algún diario, de un grupo de artistas anarquistas que habían confeccionado esa falsificación en medio de prostitutas, que efectivamente habían servido de modelo a Viladrich y Rivera. Otro amigo del pintor mexicano fue el curioso humorista Silverio Lanza, por cuya amistad fue prontuariado policialmente como anarco-comunista. Rivera afirmaba que había sido discípulo de este escritor extraño, hoy casi desconocido, y de quien Gómez de la Serna hizo un muy bello retrato literario y una antología de sus escritos.

Rivera fantaseaba cuando hablaba de su época de Madrid. La verdad y la mentira se mezclaban en la narración de sus aventuras madrileñas. De una de ellas, con una dama de la sociedad, le nació una hija que fue bailarina y que falleció "prematuramente, en plena gloria". Ésta, cuyo nombre no conocemos, sabiendo que era hija suya, le visitó en México cuando estuvo contratada por un teatro de esa ciudad. A menudo fue testigo de duelos de cierta resonancia en Madrid por tratarse de personajes famosos y escritores espadachines. Pasó un verano pintando en Lequeitio, Vizcaya, y, a su regreso a Madrid, expuso los cuadros recién pintados recibiendo el elogio del pintor Sorolla, entonces en el apogeo de su fama. En el otoño de 1907 Rivera se fue a París, donde se juntó con otro grupo de españoles, en este caso médicos, entre los que contaban los famosos doctores Marañón y Lafora. De 1907 a 1910 trabajó e intentó como pudo hacerse conocer en los medios artísticos parisienses. A mediados de 1909 viajó a pie por Bélgica, dibujando y pintando. Embarcó hacia Londres, y le impresionó la miseria de la población obrera, una miseria que se venía prolongando desde los tiempos de Gavarní y Doré, sirviendo sobre todo a los dibujantes para testificarla en muy curiosas estampas. Rivera siempre conservó la ilusión de pintar un largo mural con las escenas que presenció en las calles, en los puentes y en los mue-

lles de Londres, por entonces la capital del mayor imperio de la tierra, las colas que se formaban para hurgar en los tachos de basura, y las ropas anacrónicas que vestían y los semejaban a gentes disfrazadas. Allí vio por primera vez las cargas de la policía contra columnas de huelguistas y escuchó los violentos discursos de los agitadores en Hyde Park. Allí, según él le narra a Luis Suárez, a quien seguimos en estas notas sobre su vida, leyó por vez primera a Karl Marx.

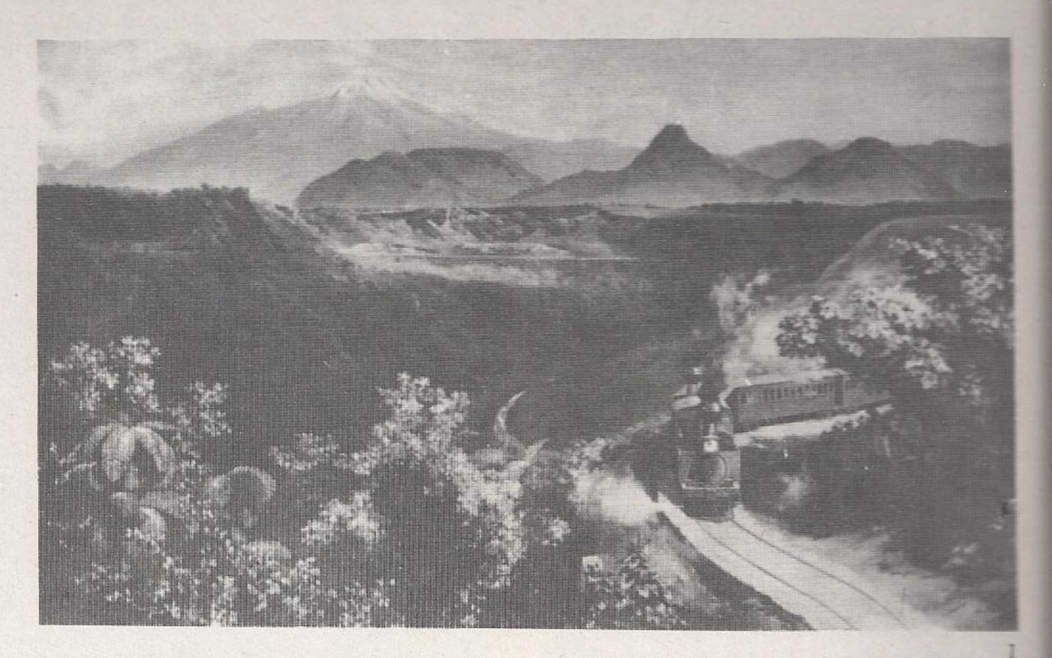
París

En el verano de 1910, regresó a París. Había expuesto ya en el Salón de Artistas Independientes y en el oficial. Continuaba gozando de la beca del Estado de Veracruz. Trabaja algún tiempo en Bretaña. Vuelve a París y decide embarcar de regreso a México por España, recogiendo parte de la obra que expuso en Madrid. El 20 de noviembre de 1910, el mismo día que estalla la revolución en Puebla, inaugura una exposición de su pintura en la Escuela de San Carlos con las obras pintadas en España y Francia. Se complicó al llegar, en un alijo de explosivos que se guardaba en San Carlos, pero la policía, que obtuvo una confidencia sobre ese depósito, pudo confiscarlo. Se quedó en México, trabajando en la organización revolucionaria clandestina de la ciudad, mientras otros compañeros y amigos se dirigían al interior. En junio de 1911 fue librada una orden de detención e inmediato fusilamiento contra él. Pudo esconderse, escapar por Apizaco y Jalapa, ayudado por amigos de su padre, llegar a Veracruz, embarcar para La Habana y volver a París, a donde llegó en los últimos meses de 1911. En su viaje a Bélgica y Londres había acompañado a Angelina Beloff, discípula del pintor Anglada Camarasa, como María Gutiérrez Blanchard, pintora española que Rivera admiró mucho, fallecida joven, compañera, seguramente, por las mismas fechas que conoció al mexicano, del argentino González Garaño y de otros compatriotas de éste. Rivera se casó con Angelina Beloff en 1911, y salen para Cataluña, quedándose a trabajar en Monserrat todo el otoño y parte del invierno, regresando a París en enero de 1912. Consideraba que los cuadros pintados en aquellos meses, con arreglo a la técnica puntillista aconsejada por el Dr. Atl, constituían uno de los períodos interesantes de su pintura. Expuestas esas telas en el Salón de Artistas Independientes, merecieron la atención de los dos puntillistas más importantes, fallecido Seurat, Paul Signac y Edmond Cross. Signac mismo había colgado las telas de Rivera en un lugar destacado del salón. Le Foucanier le invitó a participar en el movimiento puntillista y Berheim, *marchand* con galería famosa, le ofreció un contrato. No aceptó y salió para Toledo donde pintó otra serie de telas, que anunciaban su cu-



1.

1. Autorretrato de Diego Rivera. 1918.



1

2

1. Óleo de uno de los maestros de Diego Rivera, José M. Velasco.

2. El fin del mundo *de José Guadalupe Posada.*

bismo posterior, influidas por El Greco y Cézanne. En un regreso de pocas semanas a París expuso alguna de estas telas en la Galería de Berheim. Era el mes de marzo de 1912. El retrato del impresor catalán Alsina lo expuso en el Salón de Otoño y otro retrato, el del pintor mexicano Adolfo Best, lo dejó para ser expuesto en el Salón de los Independientes que señaló el ingreso de Rivera en el mundo artístico de París. Volvió a Toledo donde continuó trabajando muy interesado en el cubismo. Con motivo de exponer su obra en los salones consiguió el elogio y la amistad de tres grandes críticcs, Guillaume Apollinaire, André Salmón, y Coquiot. En 1912 establece Jean Cassou la adhesión de Rivera al cubismo, juntamente con Mondrian y Survage. Vuelto a París pintó en 1913 "Conversación", retrato de Angelina con una amiga cubana, y el retrato del escultor Lipchitz, este último actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1914 forma parte del grupo de cubistas analíticos e incorpora al cubismo colores más altos, y fuertes contrastes de tonos fríos y cálidos, búsqueda que elogian Picasso, Juan Gris y Metzinger. Éste fue el año en que conoció a Picasso, a quien admiraba. Sus amigos de París ya no eran los jóvenes españoles o mexicanos de su primer viaje, sino los grandes pintores y teóricos que estaban cambiando el arte del mundo y abriendo caminos a una nueva comprensión del arte. Éstos fueron años decisivos para la formación de Rivera. De las enseñanzas de los profesores mexicanos, del taller de Chicharro, y de la influencia de la pintura española antigua, y aun de la contemporánea, pasó primero al puntillismo más riguroso, a hacer ensayos expresionistas y a integrarse con los cubistas analíticos, tratando de encontrar un camino propio. Dejando ejemplos notables de todas estas búsquedas, conservándose algunas de ellas en museos y colecciones particulares.

Antes de estos éxitos le ocurrió a Rivera, cuenta, la siguiente anécdota con el famoso *marchand* Ambroise Vollard. Pasaba por delante de la galería de arte de éste cuando descubrió en la vidriera un paisaje de Cézanne y se detuvo a contemplarlo. Pasó horas mirándolo, Vollard a mediodía salió a almorzar, regresó, y Rivera continuaba contemplando la tela. Vollard miró al pintor, entró en su galería, sacó esa tela y puso en la vidriera otro Cézanne extraordinario. Así fue colocando un Cézanne tras otro. Iluminó el interior del local para que pudiese ver los de mayor tamaño, hasta que, siendo noche, el pintor oyó decir al *marchand*: "¡No tengo más!". Según le contó el pintor a Suárez, cuando regresó a su taller a la una y media de la madrugada, estaba helado y hubo de guardar cama durante una semana.

En el verano de 1914 marchó a Mallorca. Coincidió su embarque en Barcelona hacia esa isla, con la declaración de guerra de Rusia a Austria por los sucesos de Servia. Acaba de pintar en París un gran cuadro, "Fusilero marino", que inspiraría a Bracque y a Derain. Estuvo en esa isla, en San Vicente, en compañía, aparte de Angelina, del escultor Lipchitz quien se negó a pelear por el zar en el ejército rojo. De Mallorca viajó a Madrid para inscribirse voluntario en el ejército francés, pero nunca fue llamado a filas, pues, por amistad con el escritor español Silverio Lanza, estaba prontuariado en una lista azul de la policía francesa como extremista, y, de 1915 a 1920, recibió periódicamente la visita de un funcionario policial que le interrogaba sobre sus actividades. En 1914 es cuando pinta, como hemos dicho, "Fusilero marino" y otro cuadro muy importante, "El guerrillero". En Mallorca utiliza ya los francos contrastes de color, colores plenos, aprovechando seguramente la experiencia de Anglada Camarasa y la de Gauguin, el gran pintor que interesaba mucho por esa época a Rivera, por sus ideas alrededor de un arte indigenista, ideas que empezaban a interesar en distintos países americanos, en México, quizá, en primer término, y en Guatemala, Perú, Bolivia, teniendo como representantes notorios, aparte de Rivera en México y Mérida en Guatemala, a bastantes artistas valiosos, a Emma Izcue, Camilo Blas, José Sabogal, Julia Codesido en Perú; a Rojas en Bolivia y alguno más en otros países, en Chile y Ecuador. De esa admiración a Gauguin procede, posiblemente, el sintetismo que caracterizaría el dibujo de Rivera y la construcción de sus óleos. De poco después de estallada la guerra es el retrato que hizo del pintor Paul Havilland. Rivera contó sobre esta obra numerosas anécdotas en las que intervienen los más importantes pintores de París y hasta una jovencita marisabidilla norteamericana, cuyo nombre no cita, pero que debió ser personaje muy importante en su país, que lo suponía pintura ininteligible, pero todo esto no importa tanto como el consejo que le da Picasso a propósito de esa obra: "Dése prisa en aprender a dibujar de memoria, sin la cual no hay pintura mural posible. Usted va sin remedio a la pintura mural."

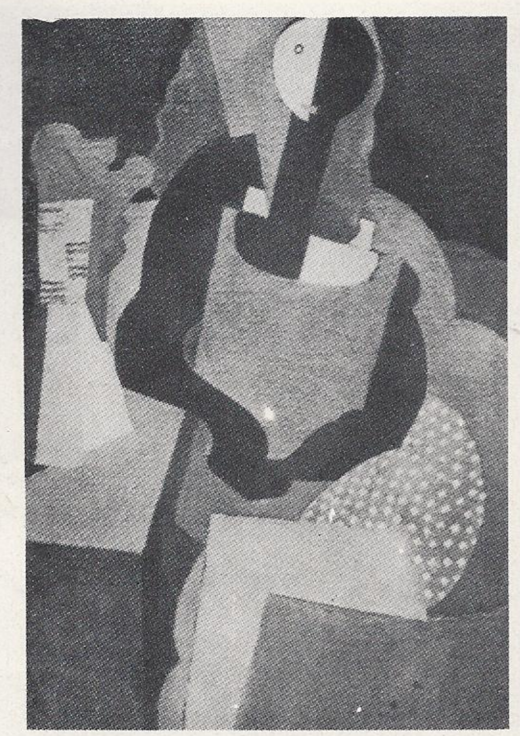
Por esos años de guerra estudia seriamente problemas de pintura en relación con la arquitectura. Lo hizo juntamente con un arquitecto y pintor dinamarqués, Jacobsen En un período de búsquedas en que ensayaba estilos y procedimientos distintos, volviendo a estilos abandonados, cuando su cubismo, si lo hacía, era austero, conoció a Piet Mondrian, del que fue pronto gran amigo. Fundó un grupo que alguien denominó, no sabemos por qué, de tendencia constructivista, juntamente con un holandés, Pet Alma, y un húngaro, Wihst Bela, efectuando juntos una exposición en la que se incluían consignas políticas y que fue patrocinada por el historiador del arte y ensayista Elie Faure, vuelto del frente de guerra. Habían propuesto al congreso de Zimmerwel, en Suiza, al que asistían Lenin y numerosos políticos y agitadores marxistas, algunas iniciativas teóricas sobre la línea revolucionaria intelectual futura y la posición de los artistas, en cuanto a la revolución y al arte. Habiendo sido aprobadas como correctas las especulaciones establecidas por los tres pintores, decidieron que esta exposición se titulase "Los constructores", proponiendo un nuevo realismo. "Yo sentía claramente que el lugar donde había que hablar al pueblo era la estampa, y el mural, digámoslo así, multivisible." Por esa época ejecutó, ilustrándolo con litografías, juntamente con Ilya Ehrenburg, un poema político de éste, *Nadinka*. Él dibujó las ilustraciones sobre piedra litográfica y Ehrenburg escribió el texto con tinta grasa en otras piedras. Ehrenburg es un personaje trascendental en la vida de Rivera. En uno de los tomos de memorias del escritor ruso, *Hombres, años, vida*, dedica un capítulo a sus relaciones con el pintor mexicano. Fueron muy amigos y ciertos rasgos de carácter de Rivera fueron traspasados por Ehrenburg a Julio Jurenito, el personaje revolucionario que había imaginado para una novela que publicó cuatro o cinco años después de estallada la revolución rusa, con un prólogo de Bujarin, en el que éste se refería al individualismo, al anarquismo, etc., del autor. Por la introducción de Ehrenburg a *Julio Jurenito* casi podemos afirmar que conoció a Rivera en la primavera de 1913 en un café de Montparnasse. Seguramente en "La Rotonde". El personaje de la novela del escritor ruso había nacido en Guanajato, como Rivera, y uno de los hombres con que había sido bautizado era precisamente Diego. Pero lo conociese en 1913 o algo más tarde, Ilya Ehrenburg ejerció gran ascendiente en la vida de Rivera. El escritor ruso afirma que iba a "La Rotonde" a discutir con el mexicano sobre cuestiones de arte y a traducir a Max Jacob sus versos rusos al francés. En *Hombres, años, vida*, relacionando recuerdos, tratando de explicar el puesto exacto que cada amigo. cada conocido ocupó en el propio desarrollo intelectual, o en el estímulo de las inquietudes de cada uno, Ehrenburg afirma de Rivera: "Era de aquellos hombres que no entran en una habitación, sino que la llenan con su presencia." La frase es verdad y puede ampliarse, llenó, no sólo muchas habitaciones amigas, sino que, con presencia y alboroto, colmó medio siglo de arte mexicano.

Mientras el pintor se abstraía en búsquedas, fantaseaba, polemizaba sobre arte con quien se presentase, falleció de meningitis el hijo que tuvo con Angelina, cuando tenía solamente año y medio. Sus compañeros pintores le habían ayudado recorriendo los barrios de París en busca de carbón para calentar la habitación del niño enfermo, sobre todo Modigliani y Severini probaron así su solidaridad. Rivera pintó, como alusión a ese tiempo, un pan, comenzando

su lucha política usando la pintura como arma. A este momento corresponde exactamente la exposición a que antes nos referimos que nombraron "Los constructores". En 1917 se enamora de una escultora rusa, Marevna, de la que tiene una hija, Mariya, que de mayor se dedicó al teatro con cierto éxito. El pintor tenía entonces algo más de treinta años y polemizaba constantemente sobre arte. Ehrenburg resume en *Hombres, años, vida* una larga discusión sobre "la guerra, el porvenir y el arte" en el estudio de Modigliani y en la que intervienen además de éste, Léger, Volochin, Lepinsky, Subinkof, Rivera y el mismo Ehrenburg. Cada cual manifiesta sus convencimientos. Los temas son profundos, se trata de la transformación del mundo, de socialismo, máquinas, arte, y cada cual establece su punto de vista. En la discusión Rivera afirma: "En París nadie necesita el arte. Si París muere, se muere el arte. Los paisanos de Zapata no han visto máquinas en su vida, pero son cien veces más modernos que Poincaré. Yo tengo la certeza de que si se les mostrase nuestra pintura la comprenderían. ¿Quién ha construido las catedrales góticas y los templos de los aztecas? Todos. Y para todos. Ilya, tú eres pesimista porque eres un hombre demasiado civilizado. El arte tiene necesidad de beber un trago de barbarie. La escultura negra ha salvado a Picasso. No tardaréis mucho en ir todos al Congo o a Perú. Hace falta pasar por una escuela de salvaje." Esta afirmación hecha en el estudio de Modigliani sería una parte del programa del arte futuro de Rivera. El arte que había hecho en París era el resultado de experiencias muy sutiles de acuerdo con las preocupaciones estéticas de Europa. Salía del cubismo analítico, había pasado antes por las muy sabias experiencias técnicas de la pintura española, y buscaría el influjo, muy poco tiempo después, tres o cuatro años, de las civilizaciones perdidas del México precolonial. Y los artistas europeos encontrarían por aquellos años, como él vaticinó, en el arte de los pueblos primitivos y de la prehistoria nuevos estímulos para sus búsquedas; pasarían, como dijo, "por una escuela salvaje".

Por esas fechas, 1917, fallece Rodin y le sepultan en el jardín de su taller de Meudon. Se trata precisamente de los años en que se expresan en una frase, *"L'Ecole de París"*, destinada a la propaganda exterior de los *marchands* franceses y que para el turismo internacional resume toda la inquietud estética que bullía y se afirmaba en esta ciudad. Los artistas adscriptos al cubismo, al dadaísmo, al orfismo y a las nuevas escuelas que surgían, pasaban a ser para los nacionalistas franceses y los conservadores de todas partes, bolcheviques, judíos, cubistas —calificaciones despectivas— lo mismo que futuristas. En 1916 y 1917 se desarrolló una intensa vida artística en París. Es posible que no haya habido hasta hoy años semejantes en cuanto a inquietudes y afanes revolucionarios y en los que la preocupación general de los artistas abarcaba tanto los asuntos del arte como de la vida en general. El arte no era, para muchos como Rivera, más que un aspecto secundario de la vida total de un pueblo. Un holandés, católico converso, P. Van der Meer de Walcheren, amigo por aquellas fechas de Raïsa y Jacques Maritain, también conversos, escribió un libro de memorias, *Hombres y Dios*, con largos capítulos referidos al París de los años de la primera guerra mundial. Trabajaba de periodista en la capital francesa y era muy amigo de casi todos los artistas que se destacaban o comenzaban a destacarse en aquel tiempo: Picasso, Bracque, Zadkine, Modigliani, Juan Gris, y de muchos otros que hacían tertulia en cualquiera de las dos catedrales del arte del Montparnasse de entonces, "La Rotonde" y "Le Dôme"; de los músicos Georges Auric, Darius Milhaud, Honnegger, Erik Satie, de los escritores Cocteau, Blaise Cendrars, Max Jacob, Ilya Ehrenburg, etcétera, y de muchos otros pintores, músicos, escritores que se sentaban a las mesas de uno de los cafés, que entraban, miraban, a veces saludaban, salían, que estaban de paso en París y hacían tertulia a cualquier hora del día, y hasta la madrugada, con los que ya eran vecinos de la ciudad. De vez en cuando entraban triunfalmente en uno de los cafés, o en los dos, algunos artistas que regresaban del frente, devueltos a la vida civil por sus heridas, Apollinaire, Bracque, Derain... y se incorporaban nuevamente a esa legión extranjera de la retaguardia que sacudía sus ideas en discusiones, protestaba... Pero citemos a Van der Meer: "Todos sin embargo sentían la misma repulsión por la guerra, esa estúpida carnicería, como la llamaban. Y todos ellos habían reemprendido sus trabajos con pasión: los famosos cafés "La Rotonde" y "Le Dôme" estaban siempre llenos. Más tarde fueron agrandados y echados a perder para transformarlos en cafés lujosos, y de un gusto dudoso, donde el esnobismo de ciertos epígonos y el turismo cosmopolita podrían satisfacer su curiosidad y volver a encontrar algunas migajas de aquel público de Montparnasse, ya totalmente desaparecido. En 1916-1917 los asiduos de estos cafés eran verdaderos hermanos, y allí era donde elaboraban toda clase de manifestaciones artísticas, los conciertos en que Ricardo Viñes ejecutaría las nuevas composiciones de Satie y de sus seis discípulos, sesiones literarias en que se presentarían el último poema de Max Jacob, las obras del muy jovencito poeta Pierre Reverdy, de Apollinaire, Cendrars, Ehrenburg, exposiciones de cuadros de *"L'Ecole de París"*. Muchos de estos conciertos, sesiones y exposiciones se realizaban en un espacioso taller "bastante polvoriento" de la rue Huyghens, cercano a los dos cafés y por esas fechas se fundan las dos revistas muy leídas por todos esos contertulios, *Nord-Sud* y *Sic*. *Parade*, presentado por los ballets rusos, con texto de Cocteau, música de Erik Satie y decoraciones y trajes de Picasso, constituyó, para los artistas de *L'Ecole de Paris* una especie de *Hernani*: hubo discusiones airadas, las decoraciones y trajes de Picasso provocaron polémicas y hubo quien consideró la obra un ultraje al ejército francés, una acción provocadora de Alemania para "minar la moral del pueblo francés", etcétera. Hubo hasta un proceso contra Satie por una carta de éste y un abogado decía al otro: "Vosotros sois cubistas, esto es, no franceses", y el otro respondía: "Vosotros sois unos *pompiers*, mientras que nosotros somos la juventud, el incendio, el fuego del porvenir." También Rivera se entusiasmó con *Parade*, con la intervención decisiva de Picasso en el ballet, pero percibía que todo este arte era transitorio, no llegaba, a su juicio, al fondo de lo real. La revolución empezada en México, la miseria de Londres, las escenas de la guerra vividas a través de conversaciones con los compañeros que regresaban de los frentes y su incipiente marxismo le hacían sentirse insatisfecho con respecto a las búsquedas artísticas de aquellos años. Intuía un arte más simple, más real, de carácter polémico, menos esteticista, político, y más en consonancia con su pueblo mexicano compuesto de una proporción grande de iletrados, pero muy sensible a la belleza, artista como muy pocos de la tierra, El 16 de marzo en París se anuncia oficialmente la revolución rusa. Su amigo Ehrenburg se despide de Rivera y de sus otros amigos de "La Rotonde". Montparnasse se presentaba excitado de entusiasmo. Los refugiados políticos rusos lloraban de alegría. Algunos soldados, igualmente rusos, cantaban y compraban flores que apretaban contra sus pechos. Van der Meer reconstruye las palabras de despedida de Ehrenburg: "Ya comienza la revolución del mundo, la que realmente va a ser la redención del pueblo." Declaraba excitado: "Esta guerra ha sido la primera de una serie de guerras necesarias para la revolución mundial que ha de dar a la tierra una nueva faz y un orden nuevo." Rusia era una obsesión para el mundo y Rivera encontraba similitud entre su país y el del norte europeo, les unía una revolución que estaba haciéndose, el mismo deseo de cambio social, de redención popular. Se trataba de dos países campesinos tratando de liberarse de una decadente estructura feudal. Se hace bolchevique. Ehrenburg recuerda esos días y escribe en sus memorias: "Diego se alegraba por mí: yo me iba hacia la revolución; él había visto la de México y no había cosa más alegre."

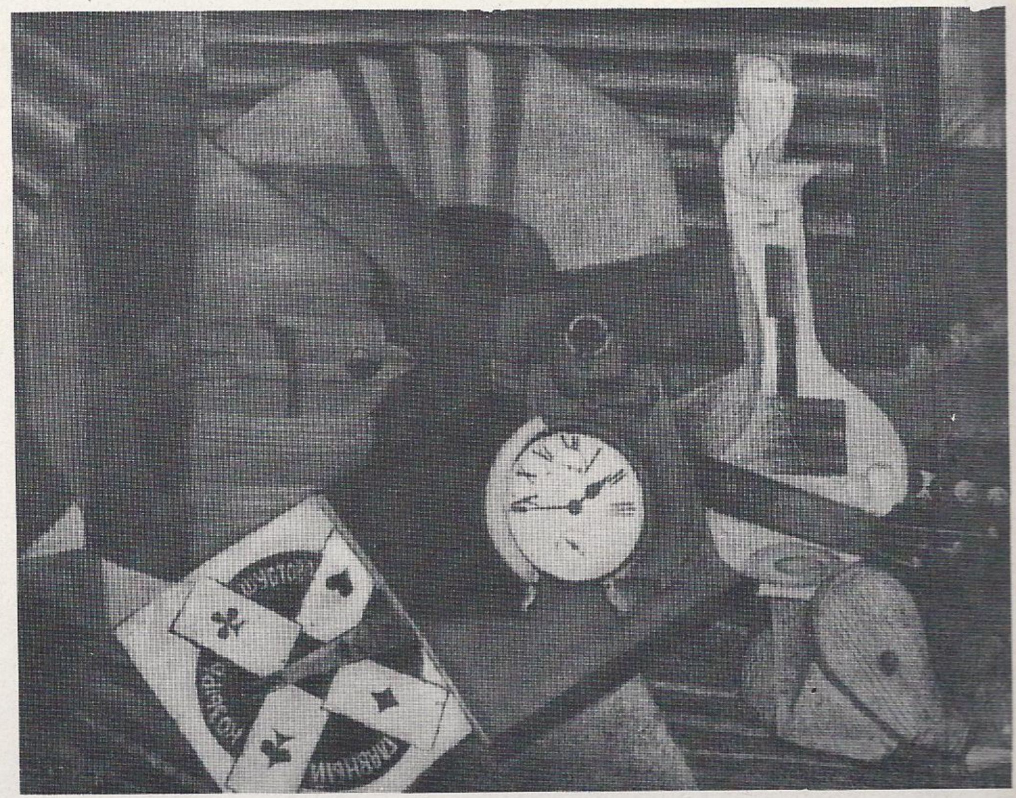
En aquellos años había dejado de lado sus influencias españolas, o mejor dicho, las había incorporado a su naturaleza artística. Había ensayado una pintura sintetista, el puntillismo y el cubismo analítico, pero no olvidaría nunca el consejo del Dr. Atl a los jóvenes pintores mexicanos, de tomar



1



2



3

1. *Retrato de* Angelina *por Rivera.* 1917.

2. Angelina encinta, *óleo de* 1917 *de Rivera.*

3. El reloj despertador, *óleo que Rivera pintara en 1914.*

En la página 10:

1. Retrato de Diego Rivera realizado hacia 1914 por A. Modigliani.



contacto con la pintura española antes de viajar a Francia, por la influencia que ésta había ejercido sobre la francesa, sobre Manet, Courbet, Cézanne, Renoir . . . en general sobre el impresionismo francés. Había ido de España a Francia pero había regresado a España en ocasiones distintas para volver otra vez a sus museos, sobre todo a Velázquez y a El Greco, y a pintar. No se libra del academismo español, como pretende Philippe Soupault, cuando marcha a París luego de vivir en España. El academismo español no es nada, o es muy poco distinto del mexicano de su adolescencia y juventud, o del francés, el problema es la pintura española. L'Ecole de Beaux Arts, la Academia de San Fernando o la de San Carlos se orientan entonces por los mismos principios. Ni El Greco, ni Velázquez, ni Goya, fueron pintores académicos. Con el antecedente de la obra de ellos nace la gran revolución pictórica del siglo XIX que continúa en el XX y con una extraordinaria participación de artistas españoles. Es verdad, en cambio, esa afirmación de Philippe Soupault, la de que Rivera adopta en París una actitud reservada, pudiendo afirmarse mejor, una actitud de observación; no es tan verdad la otra, de que no participa de una manera activa en las evoluciones de los pintores del *Bateau-Lavoir*, Picasso, Bracque, Juan Gris. Actúa con ellos, repetimos, en las búsquedas del cubismo sintético y aporta una nueva visión del color a esta escuela. Algunas de las obras de este período constituyen verdaderos ejemplos de cubismo. No insistió en esa dirección porque en su mente maduraban nuevos propósitos. Ya había manifestado que no le interesaban tanto los problemas estéticos que planteaba la obra de arte como la eficacia con que podía servir a sus convicciones. Madrid y París fueron solamente para Diego Rivera, por lo que se desprende de su vida y obra, dos centros de estudio que continuaría en Italia y México. Había conocido a Léger y discutido con él y con otros en el taller de Modigliani. Léger aspiraba a un arte mural que se integrase con la arquitectura, y amaba las artes populares, aspirando, como los estetas socialistas ingleses de fines del XIX, a contribuir a su renovación, trabajando en cerámica, o en tapicería, o renovando la imprenta, uniendo sus teorías al revés de esos socialistas, a la mecanización y a la industria. Es posible que Léger, discutiendo, hubiese influido a Rivera con algunas de sus especulaciones. La gran diferencia estriba en que entre los propósitos de los dos pintores, participando de iguales sentimientos políticos, comunistas los dos, el francés aspiraba servir a sus ideales revolucionando el arte, atendiendo al aporte que éste puede realizar conjuntamente con las otras artes, la arquitectura en primer término, meditando sobre aquellos colores que alivien el trabajo del hombre en las fábricas, en los hospitales, en los lugares de concentración, y contribuyan, en el caso de las fábricas, a una mayor producción, mientras Rivera comenzaba a soñar con ilustrar a los obreros y campesinos con la historia del hombre, de los trabajos, utilizando la historia gráfica como un buen medio de enseñanza, del mismo modo que en la Edad Media se representaba en paredes la historia del cristianismo. Léger, que había nacido en una nación de industria importante y precisamente en una de las regiones más desarrolladas de Francia, soñaba con el trabajo colectivo, el esfuerzo común hacia el logro de una obra ejemplar que se conjugase con otros esfuerzos y que no tuviese nada que ver con el pasado. Rivera procedía, en cambio, de un país agrícola, detenido en el tiempo, subdesarrollado como se denomina ahora, tratando de digerir una mezcla de civilizaciones producidas por la conquista. La máquina no tenía, pues, igual sentido para uno y otro pintor. Rivera tenía necesidad de ese "trago de barbarie" a que se había referido en la discusión del taller de Modigliani, o de ese modo de ver y expresarse en los artistas de las civilizaciones detenidas en su país por la colonización.

De estos años fue el retrato que le hizo Modigliani presentándonos un Rivera que parece un personaje oriental, un mandarín chino. Responde gráficamente a la descripción del modo de ser fantástico que le supone Ehrenburg. De haberlo figurado Modigliani delgado, pudo ser el retrato del imaginado Julio Jurenito, quimérico, hirviendo en su cabeza iniciativas capaces de todas las destrucciones. Algo bien distinto a los autorretratos que dejó Rivera, sin parecido alguno al retrato hecho por el pintor italiano, y donde la copia del rasgo exacto eliminó toda imaginación. En los autorretratos usa el lenguaje que el pintor supone útil para entenderse con su pueblo, aunque su pueblo, cuando hace arte, transmuta la realidad con extraordinaria fantasía, así esos hombres o animales, o vegetales que modelan en barro, o tejen en las tablas huicholes, pintan en cortezas de árbol, los amates, o bordan, o recortan en papeles. "Cuando nuestras raíces penetran suficientemente en la tierra y nuestro lenguaje, de tan nacional y tan particular, tan enraizado y tan sensible a la voz colectiva popular, se vuelve humano, en ese momento, sin que nosotros lo busquemos, querámoslo o no, se transforma en universal." Pensaba que él, que había ido a buscar a Europa nuevos conocimientos para su oficio, dejándose llevar por distintas influencias estéticas, con arreglo al grado de emoción que le causaban las diferentes tendencias que iba conociendo de la pintura, percibiendo, en general, nuevas sensaciones, pero todo esto viviéndolo al margen de su pueblo, sin tratar de encontrar el lenguaje que le uniese a él había sido fruto del individualismo natural de la gente de su tiempo en México. "Individualismo anarcoide" decía. Había empezado en París, "como todos los recién llegados: talleres, trabajo en la calle, pintar a lo largo del río, discusiones teóricas" y todo había sido, en los comienzos, un caminar a la deriva.

Dio por terminada su etapa de París. Desea para su arte algo definitivo que no sea exclusivamente ensayo, ni búsquedas estéticas o de procedimientos. Había vivido en esos años el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el orfismo de Delaunay y sus seguidores, las primeras experiencias de los rayonistas traídas de Rusia por sus fundadores, Larionov y la Gontcharova, los dos grandes escenógrafos de los ballets rusos. Alcanzó a conocer los estertores del Art Nouveau, y, de este estilo, le quedó para siempre su admiración por Gaudí. Rechazó las propuestas arquitectónicas de Le Corbussier, y, si admitió el neoplasticismo de Piet Mondrian, elogiando su ascetismo y los propósitos que le guiaban, repudió el mondrianismo efectuado y puesto de moda por los arquitectos. Se sentía hondamente mexicano y veía el mundo estructurado en parcelas fecundas para la cultura, para el arte, odiando lo que se llamó el "estilo internacional", aún sabiendo que la técnica y el socialismo habían emprendido la tarea de unificar el mundo, pero teniendo al mismo tiempo una gran fe en que técnica y socialismo, terminarían por ceder a la fuerza incalculable que surge en cada comarca de la tierra, de cada clima, como parece fatal, y, además, de la necesidad de afirmarse en la historia y experiencias del pasado de cada pueblo. Desde su regreso a México hizo siempre historia. Fue, seguramente, el más grande cronista de México, usando el lenguaje artístico con que historió "La Creación" Miguel Ángel en Roma, o el Maestro Mateo "La Gloria" en Santiago de Galicia. De la manera en que se divulgó historia para el pueblo durante miles de años, pintando y esculpiendo y de igual forma ingenua. Pero a esto nos referiremos después. Rivera no había ido a París para tratar de asimilar la última novedad, el hallazgo de un artista revolucionario para imitarlo y explotarlo en su país de origen y detenerse por un tiempo en la manera ajena, hasta la adquisición de otra novedad. Él fue a estudiar como lo había hecho en España, como lo haría en Italia, a buscar un lenguaje propio aunque resultase influido por las experiencias que iba adquiriendo, un "lenguaje" para "quedarse" —uso una expresión de Romero Brest— como uno se queda con la propia caligrafía hasta la parálisis o la muerte. Las modas no le dijeron nada, solo le interesaron los esfuerzos que se hacían para revolucionar el lenguaje artístico. Fue cubista analítico, pero, adscripto a éstos, los escandalizaba con sus búsquedas. Su paleta no podía limitarla a sólo grises y usaba el color, lo hacía vibrar, contrastaba tonos y recordaba en sus cuadros los colores populares de la

artesanía mexicana. Mezclaba estilos, como en el retrato de Gómez de la Serna. Él no pudo ser nunca un conformista y un ortodoxo, ni en arte, ni en política. No se enteró, pues, en París, probablemente, de todo aquello que a los turistas les gusta que se enteren los artistas. No supo nada de los dormitorios o los baños proyectados por Armand-Albert Rateau, o de los lujosos muebles de Emile-Jacques Ruhlman, ni de las cerámicas de Emile Decoeur, de todo aquello que tuvo su preeminencia de 1920 a 1925, y en la que tuvieron bastante que ver algunos grandes artistas amigos suyos, como Léger, o alguno que quizá no conoció, porque vivió los años de la guerra del 14 entre España y Portugal, como Delaunay. Sus preocupaciones eran otras. Había comenzado a leer a Marx muchos años antes de que estallase la revolución en Rusia, y, habiendo estallado ésta, leía autores comunistas, y a Lenin, a quien admiró siempre. En París había hecho el retrato de Zinoviev. Trataba de que su pintura volviese a ser un lenguaje fácilmente comunicable, como lo había sido la pintura medieval, explicándole por medio de ella al pueblo las que supuso verdades fundamentales. De España, aparte de los grandes ejemplos de pintura del pasado, de Solana, en sus años, y de alguno más al que reconocía una obra importante, había extraído lecciones útiles. Ese realismo de Velázquez, de Goya, de Zurbarán, y esa independencia que caracteriza al arte español, en cuanto a escuelas y procedimientos, que volvió a encontrar en los españoles de París; en Juan Gris, en María Gutiérrez Blanchard, la pintora físicamente deforme, muy amiga de su mujer Angelina, de Juan Gris y de él mismo.

En París fue amigo de grandes personalidades que lograrían prestigio universal y entrarían definitivamente en la historia de nuestro tiempo. Polemizó con ellas sobre asuntos muy diversos y a todos les produjo la impresión de un hombre de fuerza incontrolada que evidentemente no era europea, sino de otro continente. Una personalidad fantasiosa, tropical, como el clima y la flora de una parte de su país, con una vitalidad que probaría en los miles de metros cuadrados de pared que cubriría a lo largo de su vida. Desde París y junto a ellos, siguió las primeras vicisitudes de la revolución rusa y apoyaba como podía, viviéndola solitario, la de su patria. Todos trataban de cambiar el mundo. Había conocido la explotación colonial e imperialista de México; el secular sistema de trabajo de los pescadores de España, la explotación de los jornaleros de Castilla por los terratenientes, la miseria obrera de Londres, y esa otra explotación de infortunio que era el comercio de arte en París. Había conocido dos *marchands* arquetípicos, Ambroise Vollard y Berheim. Terminada esta etapa se fue a Italia.

En otras memorias que dictó a la escritora cubana, Loló de la Torriente, hace la crítica de Bracque, de Derain, de Vlaminck. Con Bracque y Derain tenía una vieja cuenta pendiente referida a la época en que había pintado su gran cuadro "Fusilero marino" que éstos le habían imitado, y a cuyo debe se unió muchos años más tarde en el caso de Derain y Vlaminck, la actitud colaboracionista que éstos tuvieron en el nazismo.

Volvemos atrás, para referirnos nuevamente a los meses que estuvo en Madrid, desde finales de 1914 hasta agosto del 15, donde se encontró con María Laurencia, casada con un pintor alemán refugiado en España, y con Alfonso Reyes. Alternaba su asistencia a la tertulia de don Ramón del Valle Inclán en el "Café de Madrid" o en el "Nuevo Café de Levante", con la de Gómez de la Serna, en "Pombo". Cooperó, con su obra, a la realización de la que se denominó "Exposición de los íntegros", nombre que tenía que ver con la representación "íntegra" del objeto, no limitándolo a una sección de espacio, y que Rivera consideró siempre como un anuncio del surrealismo, un pre-surrealismo, queriendo diferenciar su posición pictórica con respecto al cubismo. En la "Exposición de los íntegros" se encontraban, junto con los paisajes de Mallorca y naturalezas muertas de Rivera, obras del escultor Lipchitz, óleos de María Gutiérrez Blanchard, dibujos de Luis Bagaría, el gran caricaturista hoy casi olvidado y de quien afirma Rivera que era "el sintetista de mayor interés en España", y esculturas de un discípulo de Julio Antonio. El prefacio para el catálogo lo escribió Gómez de la Serna y el local de la exposición estaba situado en las cercanías de la Puerta del Sol. En el Madrid de entonces la exposición produjo un sorprendente escándalo, lo mismo que la muestra personal que poco después realizó Rivera en el escaparate de una pinturería de la calle Carretas, también cerca de la Puerta del Sol, de un cuadro hecho con materiales diversos, desde cabello natural de mujer a corcho triturado. Una cabeza femenina de maniquí encajada a la empuñadura de una espada javanesa, que tenía crin de caballo mezclado a cabellos femeninos y todo unido a una pistola automática pintada al modo naturista, un puñal y otros objetos, de modo que unido simulaba la imagen de una muerta. La policía hizo retirar esta inusitada obra para que no se alterase el orden, por la cantidad de gente que se apretujaba frente a la vidriera interrumpiendo el tránsito.

En las conversaciones que sostenía sobre arte con Picasso, habían llegado conjuntamente a la conclusión, en cuanto a lo que es personalidad y estilo en los pintores, de que éstos "consisten en la propensión dominante hacia determinado asunto, la composición y la flexión de la línea, aunque ésta desaparezca en la pintura, aparentemente, bajo la fusión de tonos".

En 1920 viajó a Italia. Tenía como propósito estudiar pintura mural. "Compró un billete de diecisiete mil kilómetros y pasó un año y medio durmiendo sobre bancos de madera dura en coches de tercera clase de los ferrocarriles". Durmió en cama blanda cuarenta y tres noches en año y medio, quince invitado por la Academia Española de Roma que dirigía su antiguo maestro Eduardo Chicharro. Admiró a Italia y al arte que pudo estudiar, desde los restos de alfarería etrusca, encontrada al pie de una muralla en la ciudad natal de Cimabue, hasta la Capilla Sixtina, los murales de Giotto, de Mantegna o de Piero della Francesca. Pero no sólo admiraba la pintura y la escultura que iba viendo, sino la arquitectura de las pequeñas ciudades, observando cómo estaban estratégicamente enclavadas en las montañas, o junto al mar, y el prodigio de un urbanismo no proyectado. También encontraba en cada comarca italiana la influencia que había ejercido sobre sus artistas, aunque éstos no hubiesen tenido nunca el propósito de representarla. Como ocurría con Mantegna con respecto a Padua, su ciudad, encontrando que la definición de las sombras cuando estaba iluminada por el sol respondía al claroscuro del pintor, lo mismo que la enseña de una ferretería que le ayudaron a definir su estilo. Le entusiasmaban también las multitudes de Italia en circunstancias de grandes convulsiones políticas y de combates callejeros. En Florencia, con los obreros de Luz y Fuerza en huelga, el alumbrado público había sido sustituido por proyectores del ejército que producían maravillosos efectos de luz y sombra. Le parecía ver a su admirado Pablo Ucello por las calles florentinas en esos días de revuelta, cuando jóvenes de Mussolini organizados en escuadras fascistas, con cuchillo y pistola al cinto, desfilaban cantando himnos, en complicidad con el ejército realista y la policía, para desordenarse en el asalto a sindicatos, partidos de izquierda y organismos populares. A menudo se tiroteaban comunistas y fascistas y a Rivera se le ocurrió una definición que repitió muchas veces: "Italia es un país donde no hay hombres tontos ni mujeres feas" y meditaba en la frase de un crítico inglés, sin pensar que solo era una frase, "sin batallas, ¿qué sería la pintura?". Le maravillaron los murales de mosaicos, los de San Vitale, en Ravena, el interior del sepulcro de Gala Placidia y, frente a ellos, reflexionaba sobre la obra de Cézanne y Seurat. Le produjeron gran emoción el interior de San Marcos de Venecia, el "Juicio Final" en la Capilla Sixtina, la obra de Miguel Ángel, y el interior de la Basílica de Asís. En Italia hizo más de trescientos dibujos, sacando apuntes de las obras de arte que le conmovían, o del natural de las gentes, o de paisajes. Admiró a Venecia y al Tintoretto. "La Cena" de Andrea del Castagno y a Orvieto. Admiró toda Italia. En Roma se sentaba en la terraza del "Café Aragno" y evocaba quizá, a aquel genial orfebre Benvenuto Cellini, que había odiado a los soldados españoles de Carlos V

como él odiaba a los de la conquista cuatro siglos después. Uno no sabe por qué comparaba a su compañero de arte y prestigio, David Alfaro Siqueiros, con Benvenuto Cellini.

Luego de recibida la lección de Italia, sobre todo en técnica mural, volvió a París, de paso para México. Transcurría 1921. Dos o tres días antes de su salida se encontró en un café de Montparnasse con Alfonso Reyes, ocurriendo un suceso misterioso en el que intervenían gentes extrañas que trataban a Rivera como si éste fuese el príncipe o señor de no sabemos cuál país interesado en la compra de armas. En una vidriera de fotógrafo se había expuesto un retrato del pintor vestido de uniforme con el pecho constelado de condecoraciones, un gran sable con puño de pedrería, y tocado con un fez extraño. La fotografía la vieron el pintor catalán Viladrich y Elie Faure y la unieron a los incidentes del personaje político con quien lo confundían. Esta vez parece que no era una fabulación del pintor mexicano.

Salió de París asqueado, triste. Lo despidieron muy pocos amigos. En el viaje sólo recordaba de París las telas de su estudio contra la pared, el rollo de otras y los útiles de trabajo. Comienza a animarse con la visión de las Azores que le evocan la Atlántida sumergida y la relación con algunos viajeros, muy pocos, entre ellos Carolina van de Putain, indiferente a las burlas que le hacen por su apellido, un personaje mexicano curioso, Ciro Méndez, y el pianista Alesio Robles. En el mundo reducido del barco pudo observar las diferencias de clase de México, las múltiples razas que componen su país a las que se unían las de los emigrantes procedentes de Europa y del Cercano Oriente. Con él iban licenciados revolucionarios, artistas como Alesio Robles, el hermano de éste, que soñaba con unirse a las tropas de Pancho Villa portándose como "un revolucionario de veras", y el gachupín millonario, parcial de Porfirio Díaz, complicado en el camarote en enredos amatorios que espiaban divertidos algunos pasajeros y en el que intervenían el gachupín, una dama porfirista y la sirvienta francesa. "De estos emigrantes de primera clase, listos todos ellos como la pólvora, aprendí una cantidad de cosas útiles". "Era la época, en México, de la demagogia a todo dar", le dicta Rivera a Loló de la Torriente, para luego establecer la disparidad que existía entre verdaderos revolucionarios y líderes arribistas.

A México llegó en julio de 1921. Antes de regresar a Europa se había solidarizado con las primeras manifestaciones de arte proletario. Pero desde esta llegada es cuando no se puede separar al pintor Rivera del político, aunque en este aspecto no hubiese ocupado puestos o sido siquiera líder de los grupos a que perteneció. Pintura y política iban a unirse definitivamente en las paredes que México le ofreció para pintar muy poco después de su vuelta.

1



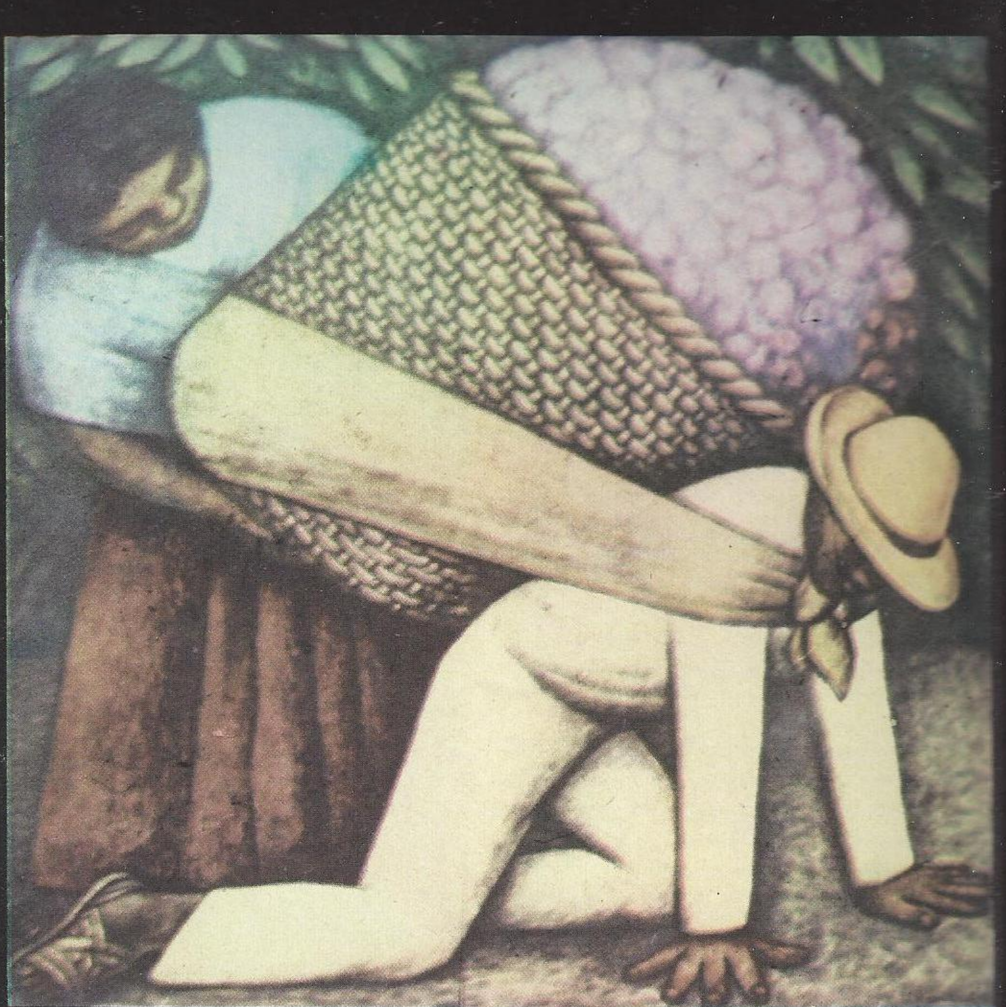
2

1. *D. Rivera: retrato de Ramón Gómez de la Serna, 1915.*

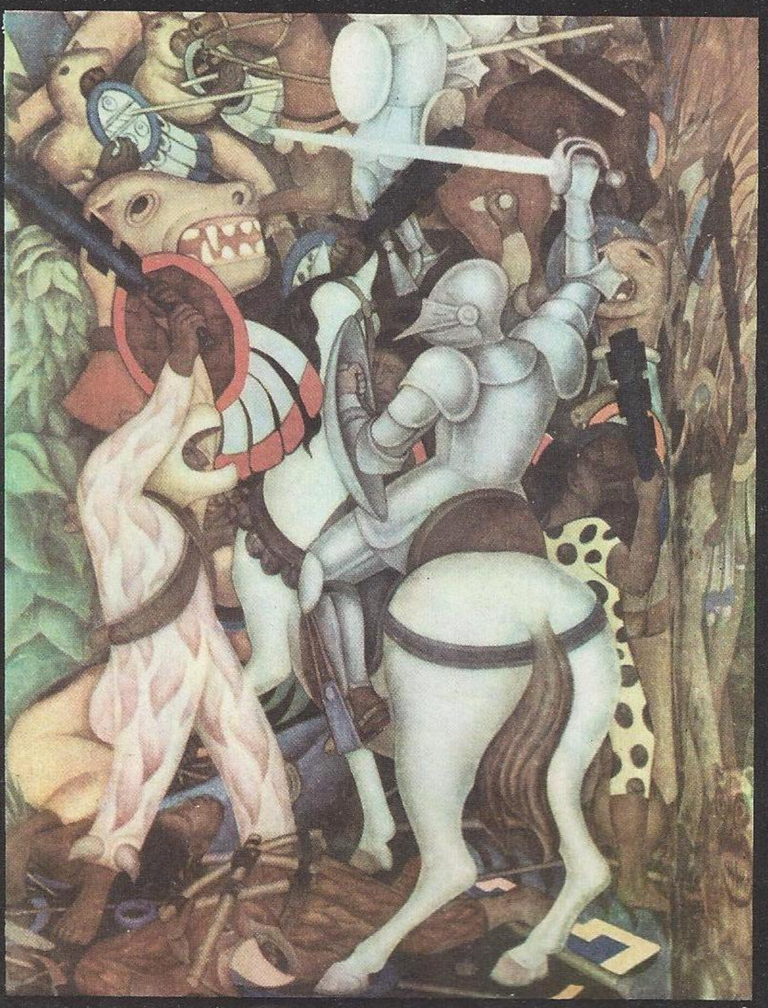
2. *Dibujo de D. Rivera.*



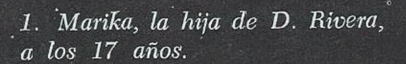
1



2



3



1. *Marika, la hija de D. Rivera, a los 17 años.*

2. *Vendedor de flores, por Rivera.*

3. *Escena de la Conquista, detalle de un fresco de D. Rivera en el Palacio Cortés de Cuernavaca, México.*

4. *Aldea mexicana por J. C. Orozco.*

5. *Dibujo de D. Rivera.*

En la página 16

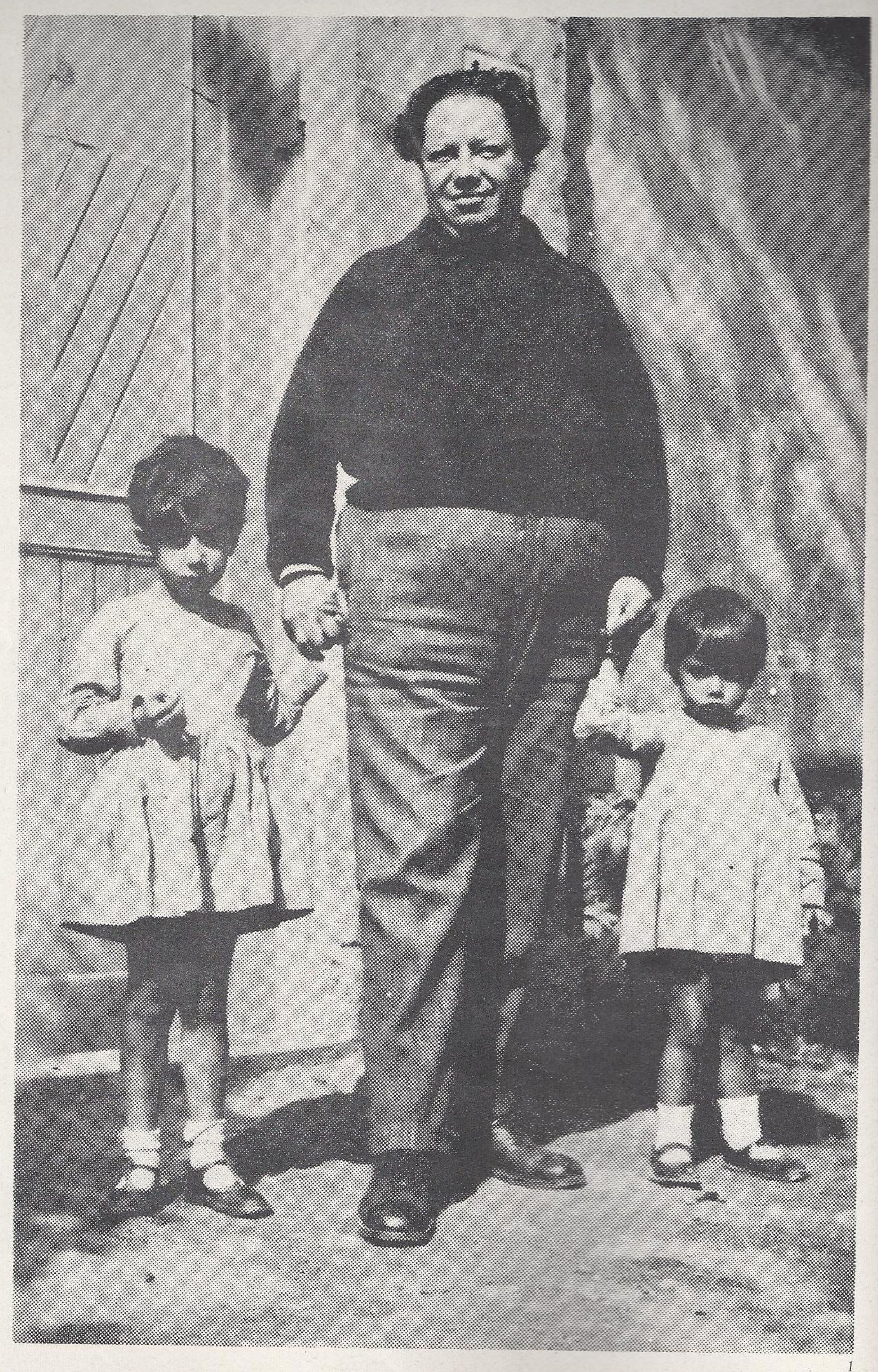
1. *Diego Rivera y sus hijas en 1929.*

Diego Rivera

4



5



1

José Clemente Orozco afirma en su autobiografía que la iniciativa de pintar murales en los edificios oficiales de México fue del Dr. Atl, en 1910, luego de una gran exposición de arte joven mexicano y de fundarse el "Centro Artístico", cuyo objeto exclusivo era conseguir del gobierno muros en los edificios públicos para pintar". Consiguieron en ese tiempo, de la Secretaría de Instrucción, el anfiteatro de la Escuela Preparatoria, y ya se estaban levantando los andamios para iniciar los trabajos cuando estalló la revolución. Según Rivera, en 23 siglos no dejó de haber pintura mural en México y recuerda, para el siglo xx, a los pintores populares de figones, pulquerías, zaguanes, interiores de casas señoriales de provincia, etc., independientemente de la pintura mural precolonial y la religiosa ejecutada desde los días primeros de la colonia. El verdadero maestro que Rivera reconoce para su pintura al fresco es Petronilo Monroy, pintor popular, que tenía como ayudante a Ramón Alba Guadarrama, que luego lo sería de él mismo. "Todos los verdaderos Maestros —escrito con mayúscula, dice— de la pintura mural popular sabían pintar al fresco, como Ramón Alba Guadarrama, Xavier Guerrero y su padre, abuelo y bisabuelo, todos ellos decoradores populares". Rivera no acepta que esa técnica se hubiese interrumpido alguna vez en México.

El primer puesto que ocupó Rivera con la revolución fue el de dibujante del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación, donde también estaba empleado Orozco, que le dijo al entrar: "Ya está usted aquí, panzón, ya cayó en el agujero", destino que no podía satisfacer a ninguno de los dos grandes pintores. Así se lo dijo Rivera a una personalidad influyente de la revolución, el ministro Pani, que lo repitió al presidente Obregón, amigo antiguo de Rivera lo mismo que Pani. Al ministro de Educación, José Vasconcelos, no le quedó sino aceptar que se hiciesen murales a indicación de Rivera, después que el presidente designó a éste coronel y le encomendó, entre otras misiones, la de entregarle en mano a Vasconcelos un oficio conminándolo a que se cumpliesen los planes culturales que el pintor había proyectado. Como Vasconcelos había dispuesto de las partidas del presupuesto, sólo pudo disponer, parece, de la entrega de paredes de edificios oficiales para historiar la revolución. El título de coronel lo fundamentó Obregón en que Rivera había servido de enlace entre organismos clandestinos en los primeros años de la revolución y los partidarios de Morelos, y por haber hecho, además, volar un reducto enemigo con trescientos hombres, siendo jefe accidental de una partida revolucionaria. Por los términos del nombramiento y por el sueldo que establecía supuso que el grado era equivalente al de general. Con este sueldo y el de dibujante del Departamento de Bibliotecas, comenzó a trabajar en una decoración mural de la Escuela Preparatoria, teniendo como ayudantes *ad honoren* a los jóvenes pintores Carlos Mérida, Fernando Leal, Fermín Revueltas, el francés Jean Charlot, el norteamericano Pablo O'Higgins, etc., todos ellos, algunos años después, con una brillante historia artística. Los estudiantes de Bellas Artes hicieron, tiempo más tarde, suscripciones para que estos ayudantes hicieran murales propios. Entre esos estudiantes se encontraba Frida Kahlo, hija de un fotógrafo alemán y de una mexicana, que posteriormente sería mujer de Rivera. Para la ejecución de esos primeros murales de la Escuela Preparatoria también ayudó, sacrificando parte de su sueldo como director de la Escuela, Vicente Lombardo Toledano, figura intelectual y política muy importante en Hispanoamérica y cuñado de Pedro Henríquez Ureña, el notable investigador literario dominicano, entonces en México, amigo de Rivera, aunque no compartiese la interpretación de la historia de éste, que fallecería en la Argentina siendo profesor de la Universidad de La Plata. Tres meses después de haber comenzado Rivera sus trabajos se incorporó al movimiento muralista José Clemente Orozco, que once años antes iba a servir de ayudante al Dr. Atl y, por último, David Alfaro Siqueiros. Después Vasconcelos encarga murales a pintores muy diversos. Rivera niega, pues, a Vasconcelos, el papel importante que viene atribuyéndosele en la renovación del arte mural mexicano, afirmando, como ya expresamos, que formaba parte de iniciativas maduradas durante mucho tiempo por él y que había rogado al presidente Obregón que auspiciase. Sin embargo, reconoce que Roberto Montenegro había pintado un mural al temple, en los corredores del ex convento de San Pedro y San Pablo, auspiciado por Vasconcelos, antes de entregarles a ellos los muros de la Preparatoria. Ocurría que al ministro no le gustaba la pintura de Rivera ni las "caricaturas", como las llamaba, de Orozco, sino la más suave y naturalista, por ejemplo, del Dr. Atl. El general Obregón, que apoyó a Rivera, le designó para algunas misiones especiales, como la de acompañar al gran escritor gallego don Ramón del Valle Inclán, invitado especial de su gobierno. Desde entonces el general Obregón denominaba siempre "Caballero" a Rivera. Éste cumplió perfectamente su cometido. Fue un gran acompañante de Valle Inclán, de quien era muy amigo desde su primer viaje a Madrid, habiendo sido testigo complaciente a que recurría don Ramón para dar verosimilitud a la narración de sus supuestas hazañas mexicanas. El pintor contaba divertidas anécdotas de Valle Inclán, alguna recogida en las memorias dictadas, y otras de Valle Inclán y Rivera las contaba el caricaturista salvadoreño Toño Salazar, que trabajó mucho en Buenos Aires, compañero de ambos en aquellos días de México. Valle Inclán era el tercer manco amigo y admirado de Rivera junto con los otros dos, el general Obregón y José Clemente Orozco. Uno de aquellos días acompañó al general Obregón y a Valle Inclán a una tienda de artículos para hombre, donde ambos mancos compraron un solo par de guantes blancos para los dos, pues tenían necesidad de ellos con motivo de una ceremonia en el Palacio de Gobierno.

La primera etapa

Ilya Ehrenburg escribió: "Diego y Orozco crearon una escuela de pintura mexicana", y añade: "Los frescos de Rivera revelan, a la vez, el carácter del artista y el de América: potencia espontánea, candidez y diversidad en la técnica". Rivera comenzó su mural de la Escuela "La Creación" en 1921 y lo terminó en 1922. El pintor destaca que, por influencia de la tradición religiosa de México, los siglos de la colonia y de la pintura europea, la que se enseñaba en San Carlos o se aprendía en viajes por Europa, "nuestra pintura, que creíamos laica y revolucionaria y aun antirreligiosa, resultó, en su primera etapa, "religiosa" en su forma y, muchas veces, hasta en su contenido".

En esta primera obra mural, pintada a la encáustica, el artista tuvo en cuenta los elementos funcionales y constructivos del edificio, preocupándose primordialmente de la composición sujeta a curvas arquitectónicas que creaban dificultades visuales. Se trata del anfiteatro de la Preparatoria. Se queja de que ninguno de los críticos profesionales que vieron esa pintura se dieran cuenta de la particularidad de la composición realizada, "ni de los valores plásticos que la constituyen. Jamás han pasado de la superficie de ella y de las conexiones de ésta con las obras de la primera época del Renacimiento". Consideraba que esta pintura era la más desconocida de todas las suyas. Para este mural había conseguido hermosas modelos, alguna tan importante como la actriz Lupe Rivas Cacho, a la que había visto encarnar en el Teatro Lírico, cuando acababa de llegar de Francia, a una mujer de los bajos fondos, viciosa y miserable, vestida de harapos y aparentemente borracha de mariguana, pareciéndole, actriz y escenario, uno de los dibujos de prostíbulos de Orozco. La técnica escogida, pintura a la encáustica, le exigió una preparación muy cuidadosa de las paredes y de los colores, improvisando, incluso, sopletes de alcohol, de acuerdo con los sopletes de boca de los orfebres de su pueblo y siguiendo anotaciones de Plinio sobre la encáustica, en su *Historia Natural*. Rivera pretende haber sido él quien restauró en París esta técnica, siguiendo referencias de Plinio, con resultados similares a los de las pinturas de Alejandría y Pompeya.

Al regresar Siqueiros de Europa se organizó una gran exposición de grupo en la Escuela de Bellas Artes, debiendo Rivera y Siqueiros convencer a Orozco para que

éste participase, con el deseo de conseguir que los estudiantes se aviniesen a una discusión general sobre arte, pues continuaban, orientados por sus maestros, en una posición post-impresionista, es decir, que no habían pasado de esta influencia, principalmente por el ascendiente que tenía sobre ellos un pintor de éxito entonces, Ramos Martínez. Orozco terminó colaborando con unos "dibujos soberbios". Rivera exhibió las telas traídas de Europa que comprendían desde el período precubista hasta el post-cubista. Siqueiros solamente expuso un dibujo de gran calidad "que sintetizaba, según Rivera, en forma extrañamente completa, toda la evolución del pintor durante los años que acababa de pasar en Europa", y el Dr. Atl una serie de cuadros de volcanes, geometrizando "los primeros términos, acentuando esta acción con brutales contrastes de colores", que influyeron en la obra posterior de Orozco.

Se organiza el Sindicato de Pintores y Escultores, con Rivera como secretario, Xavier Guerrero, Siqueiros, Orozco etc. El manifiesto que redactó Siqueiros evidencia la importancia que tiene para este grupo de artistas el "contenido de la obra de arte". El órgano del sindicato fue *El Machete,* que a los cinco o seis números fue cedido al Partido Comunista. Vasconcelos se negó a admitir a los pintores designados por el sindicato para realizar murales y Rivera hubo de intervenir en el caso de Orozco, que dijo a éste: "Ya se lo había dicho que el sindicato es una pendejada...". Adelantados los trabajos en la Preparatoria, éstos no gustaban a los estudiantes, que frecuentemente se quejaban y protestaban ante las autoridades de la Secretaría de Educación. Rivera debió acudir al trabajo con revólver al cinto y el escultor Ignacio Asúnsulo, con setenta canteros a su servicio, debió atacar a tiros a los estudiantes. Orozco y Siqueiros fueron arrojados a la calle por éstos y los murales fueron dañados a navajazos y pedradas. El sindicato no pudo defender a sus afiliados y se disolvió. Orozco, cuando se refiere a estos incidentes, no se refiere a Rivera sino únicamente a Siqueiros y a Asúnsulo. En cambio, Rivera no alude a estos sucesos con los estudiantes, ni cuenta el final del sindicato.

A últimos de 1921 fallece su padre, y Diego refiere las últimas conversaciones que tuvo con él recordando su niñez. Surge de ellas una nueva versión sobre el origen paterno. Había un secreto. Su abuelo había nacido en San Petersburgo de padre italiano, fue diplomático al servicio de la monarquía española y era hijo de "madre desconocida". "Mira, hijo mío —había dicho el abuelo de Rivera a su padre—, cualquiera puede permitirse ser hijo de padre desconocido... Hay millones y millones de casos en el mundo, pero... ¡hijo de madre desconocida! ¡Imagínate que distinción!!!"

En 1922 se terminó el nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública y le pidieron a Rivera que decorara sus muros. Distribuyó el espacio a pintar en dos patios, Patio del Trabajo y Patio de las Fiestas, y en ellos resumiría la vida del pueblo mexicano. Debían hacer el Patio de las Fiestas sus colaboradores de la Preparatoria, Amado de la Cueva, Fermín Revueltas y Jean Charlot. Mientras éstos preparaban sus bocetos él salió hacia las regiones cuyos trabajos iba a representar. Del norte, la minería de hierro, fundición y ganadería; de occidente, agricultura, minería y alfarería; del sur, caña de azúcar, textiles, hule, etcétera. Realizó numerosos dibujos, apuntes de color y varios cuadros de caballete. Comenzó su trabajo en el muro en diciembre de 1922. En su país, Guanajato, al que volvía después de una ausencia de treinta años, constató que los paisajes europeos que más le habían impresionado se parecían a los que él había visto allí de niño, "Guanajato formó mi subconsciente, y cuando yo salí de allí, por entonces, estaba ya listo para lo que es mi expresión en la plástica, pues luego que hube liquidado las influencias, por la aceptación y práctica experimental a fondo de ellas, dejó un substratum que caracteriza mi estilo propio y que es en pintura y, últimamente en arquitectura, el exacto equivalente del sentido plástico de la arquitectura de mi Guanajato natal".

En el viaje al sur recibió, dice él, las mayores emociones de su vida. Lombardo Toledano, que le acompañaba, le dijo: "Aquí es donde los egiptólogos debían venir a estudiar". Le sorprendió la extraordinaria belleza de las mujeres, el caminar rítmico, su gesto, el cuerpo armonioso llevando cestos en la cabeza cargados de frutos. Trabajó mucho en Tehuantepec. Conoció a un amigo magnífico, el maestro Mendoza, director de banda, compositor de sones, tejedor, pirotécnico, tintorero que conseguía para sus telas los más bellos bermellones y amarillos, la púrpura mejor extraída del molusco que la produce. Conoció la familia del maestro Mendoza e hizo con ella trabajos campesinos para descansar de la pintura, cortó caña, bajó cocos, recogió frutos. Anduvo con ellos por los mercados y los acompañó a los bailes. Uno de sus cuadros famosos, pintado al óleo algunos años después y perteneciente al departamento de artes de I.B.M., en Nueva York, es "Baile en Tehuantepec", muy distinto al pintado en el mural de la Secretaría de Educación. Allí conoció a Lupe Marín, la que sería su segunda mujer.

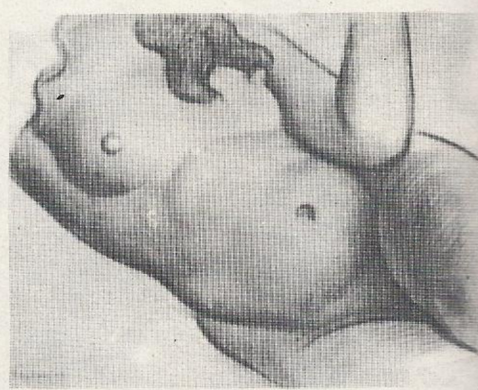
Ya de vuelta en México, apenas comenzó su trabajo en el Ministerio de Educación se produjeron una serie de ataques a la obra de Rivera desde publicaciones distintas, lo que también suscitó una serie de artículos importantes que lo apoyaban. Estaba pintando el muro correspondiente a Tehuantepec cuando los "hispanistas", según el pintor, entre los que cuenta a Pedro Henríquez Ureña, azuzaron al público contra los muralistas que iban "a poner los huaraches a la altura de los ojos del público y las patas de los indios cerca de la nariz de las personas decentes". Es natural que los eruditos profesores, que tanto despreciaba Rivera, no estuviesen de acuerdo con la arbitrariedad y simplicidad con que pretendía interpretar la historia. Como tampoco lo estarían en Francia, por ejemplo, con la interpretación de la historia francesa de Dumas, o de Sue. Esto se nos ocurre. Más tarde, en Cuernavaca, en el Palacio de Cortés, realiza la efigie de éste e interpreta la conquista como si ésta acabase de ocurrir y hace la caricatura del conquistador. El pintor tuvo la manía de los orígenes raciales y los buscaba a través de los rasgos físicos de amigos que más quería, "Juan Gris, el mulato gran pintor", sin que el madrileño llegase en sus recuerdos genealógicos a más allá de sus abuelos españoles blancos; o suponía antecedentes indios a Pablo Picasso y nacido en La Coruña y no en Málaga, no sabemos por qué. Orozco se enfrentó con el indigenismo de Rivera y de otros artistas compatriotas suyos en su autobiografía: "Para lograr la unidad, la paz y el progreso bastaría, tal vez, con acabar para siempre con la cuestión racial. Y no volver a hablar nunca de indios, españoles y mestizos. Relegar a los estudios puramente especulativos lo referente a la Conquista y volver a colocar ésta en el lugar que le corresponde, y que no es otro que el siglo XVI". En el capítulo X de su libro, en que trata estas cuestiones, comprende el subcapítulo *Cómo debió haber sido la conquista,* donde hace una festiva sátira de los indigenistas y de su interpretación de la historia que seguramente hubiese divertido a Henríquez Ureña, con sangre negra —cuestión que no le preocupaba, y no trataba de analizar, por inútil, la suma de virtudes y defectos de cada sangre—. A Rivera no debió gustarle este ataque al indigenismo por parte de Orozco, el único pintor mexicano y americano que mereció su permanente elogio y al que situó, para la pintura contemporánea, al lado de Picasso, pero no conocemos que hubiese hecho comentario alguno a esa sátira. En el Museo de América, de Madrid, se conservan los veinticuatro cuadros de Miguel González, fechados en 1968, con escenas de la conquista de México tan truculentas como las de Rivera, ejecutadas con un sentimiento opuesto al de éste, y en las que se representan grandes ollas de carne de españoles, ejecutados por los sacerdotes indios, o indios comiendo carne de conquistadores y mostrando su asco por la carne de blanco, etcétera.

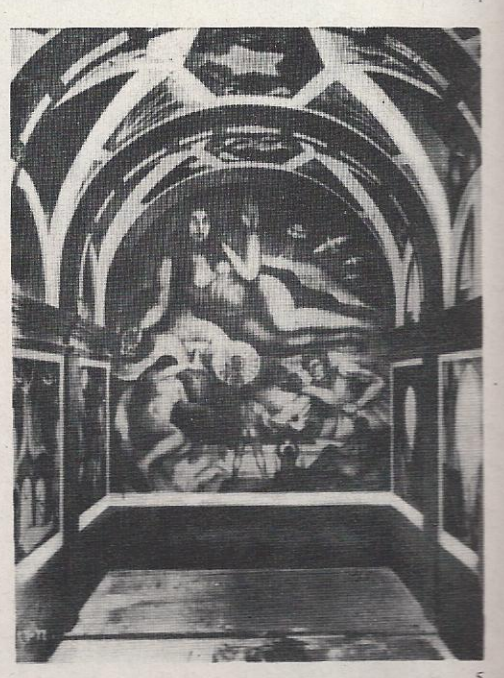
No obstante, en esa campaña Rivera tuvo de su lado al pueblo y a un núcleo muy importante de artistas. No era pintoresquista, además, a nuestro modo de opinar, al elevar a categoría de héroes a los trabajadores de cada una de las regiones de México, lo cual no era, en este caso, exactamente indigenismo, y que, en cuanto a costumbres, era lo que quedaba, seguramente, de las


1




2


4


5

3

1

1. *D. Rivera: detalle del fresco del Palacio Nacional.*

2. *Boceto de retrato de Guadalupe Marín, 1938*

En la página 19:

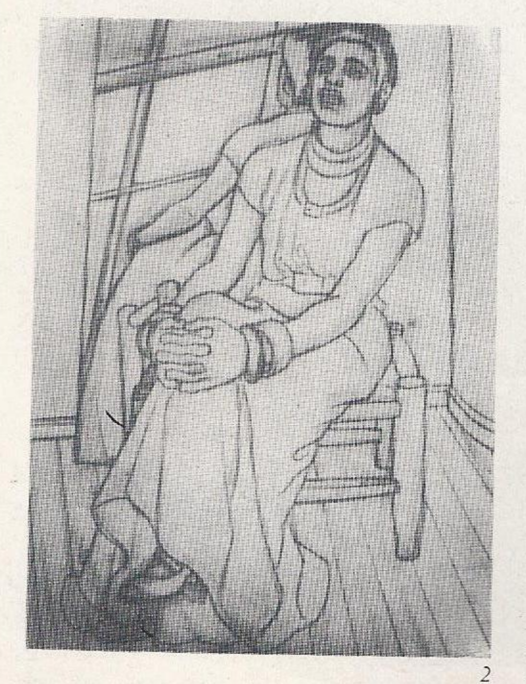
1. *Retrato de Elie Faure por: D. Rivera. 1918.*

2. *Dibujo de Rivera.*

3. *Guadalupe Marín.*

4. *Desnudo reclinado, estudio de D. Rivera.*

5. *D. Rivera:* La tierra fecunda. *Chapingo, 1926.*



2

heredadas de las viejas civilizaciones mexicanas a las que se había mezclado la española y que, en su época, aún no habían sido bastardeadas para el turismo.

Cuando el pintor hizo el fresco que representa a los mineros expoliados caligrafió en el muro un poema del poeta revolucionario Carlos Gutiérrez Cruz, que años más tarde se hace popular como letra de una canción que cantan los mineros. Pero él hubo de borrar el poema por presión ministerial al Sindicato de Pintores, y decide transcribirlo en papel resistente, encerrarlo, acompañado de un acta, en una botella, e introducirlo en la pared en el mismo lugar donde lo había escrito primero. Mientras sorteaba estos incidentes el Ministerio de Agricultura le encarga por su cuenta los murales para el edificio de la Escuela Nacional de Agricultura. Deben representar la agricultura y la horticultura. Uno de los temas que desarrolló fue la toma de posesión de las tierras por los campesinos; otro, una alegoría de la escuela y los que tituló "El mal gobierno" y "El buen gobierno". Entre los que pintó para el Ministerio de Educación se destacan los temas "Unión del campesino y el obrero" y "Esperando la cosecha". En los frescos de Educación pintó las efigies de Cuanhtémoc, el azteca, la de Montaño, la de Emiliano Zapata y el revolucionario maya Carrillo Puerto. Cuando se produjo el levantamiento de los partidarios del general La Huerta, Rivera y los pintores muralistas, partidarios como él de Obregón y de Calles, que habían sufrido algunas agresiones del público, debieron trabajar armados de pistolas. Y al mismo tiempo que trabajaba en los frescos hubo de realizar algunas acciones políticas del lado de la revolución, que probaron su energía y resistencia física. Por estas fechas se casó con Lupe Marín, que se había venido con él de Tehuantepec y a la que luego retrataría en un cuadro famoso y en algunos murales. De Lupe Marín tuvo dos hijos.

A finales de 1923 se le encarga la escalera del Ministerio de Educación, y, para la ex capilla que corresponde al viejo edificio de la Escuela Nacional de Agricultura, realiza otros frescos con los temas: militarismo, clericalismo, la tierra acaparada y esclavizada por el régimen colonial y capitalista. Se trata de tres tramos de una nave divididos por pilastras. Entre dos muros representó la tierra virgen y, sobre ellos en un plafón, el aire, el sol, la luz, las nubes, la lluvia, el arco iris. En el muro del fondo la tierra fecunda. Por esas fechas Rivera trata de defender los murales de Orozco, que intentan destruir los estudiantes derechistas, y también sus propios murales, amenazados éstos por turbios políticos que empezaban a rodear a Calles.

En los primeros meses de 1925, para la Exposición Panamericana de Los Angeles, en California, pintó un gran cuadro, "La fiesta de las flores", que obtuvo el primer premio, cinco mil dólares, a los que se

acompañaron en la entrega otros cinco mil dólares que pagó una institución estadounidense por su adquisición. Le sirve de modelo para "Tierra virgen", en la capilla de Chapingo, del Ministerio de Agricultura, la artista fotógrafo Tina Modotti, a la que hizo numerosos dibujos de su desnudo. Lupe Marín fue la modelo de "La tierra acaparada" y de "Tierra fecunda". A mediados de agosto de 1927 termina sus murales y se dirige a Moscú, adonde fue invitado con motivo de cumplirse diez años de la Revolución de Octubre.

Había adquirido su famosa casa de Nixcalco, una verdadera vieja casa mexicana de los siglos XVIII al XIX, a una familia amiga, y entre Lupe y él la convirtieron en una residencia familiar decorada con objetos folklóricos que recordaban los lugares de procedencia de ambos, Zapotlán y Guanajato. La casa de Mixcalco se convirtió en lugar de reunión de un grupo de intelectuales destacados: Xavier Villaurrutia, Xavier Icaza, Salvador Novo, Carlos Chávez, Octavio Barreda, Carlos Pellicer, etc. Allí se proyectaron obras, leyeron originales e incluso escribió poemas Carlos Gutiérrez Cruz o compuso música Chávez. Acudían también intérpretes folklóricos y se hacían fiestas hasta cuando no estaba en casa ninguno de los propietarios, ni Lupe, ni Diego. En esta casa vivió de hecho, su tiempo de México, Vladimiro Maiakovski, pues comía y dormía allí. También dijo Rivera que, con el nombre de Bouro Vidas, había estado de huésped en Mixcalco, conviviendo con ellos, Tito, más tarde jefe del Estado yugoslavo.

Cuando regresó de la Unión Soviética, de donde trajo consigo una colección de óleos, acuarelas, dibujos, actualmente propiedad de coleccionistas privados, terminó algunos detalles pendientes en las obras de la Secretaría de Educación y emprendió la realización de los murales del Palacio Cortés de Cuernavaca, con Cortés representado como cruel hacendado que se complace en aplicar castigos crueles a los indios. Frente a un Cortés pintado con las trazas físicas de un degenerado, pinta un gigantesco Zapata, que resulta ser una de sus mejores obras. En el Palacio Cortés figura a Zapata y a Morelos. Esta obra la termina en 1930 y concluye la primera etapa de su pintura, según los investigadores del arte, que comprende desde el Anfiteatro Bolívar hasta estos frescos de Cuernavaca.

Divorciado de Lupe Marín, separado de ella desde su viaje a la Unión Soviética, se casa con la ex estudiante de la Preparatoria, Frida Kahlo, tercera de sus mujeres, prestigiosa pintora surrealista. Cuando se casaron, Frida sufría ya de una invalidez producida por un grave accidente.

Comienza Rivera sus frescos del Palacio Nacional de Gobierno con los grandes temas "La leyenda del Quetzalcoatl", "La guerra de la Independencia", "La reforma de las leyes", "La invasión americana" y "La revolución de Madero". Pinta en uno de los murales un notable retrato de Frida enseñando a leer a un niño, el más bello de los muchos que hizo de Frida. 1930 es, aproximadamente, la época más feliz de Diego Rivera, como él mismo expresa a quienes recogen sus memorias. Frida lo ve "como un niño al que lo han idiotizado la escuela o su mamá". Las gentes entienden muy bien sus fabulaciones y lo consideran un gran personaje de su país. América entera reconoce su labor y en uno de los primeros números de la revista *Sur* de Buenos Aires, se publica un ensayo de Gómez de la Serna. Años después la escritora María Rosa Oliver traerá una colección de acuarelas suyas, que se expondrá en la Galería Comte de esta ciudad, y en 1954 J. E. Spilimbergo publica una interesante monografía que titula: *Diego Rivera y el arte de la Revolución Mexicana*. En España y en otras partes se le conoce a través de la revista *Forma*, del Ministerio de Educación de México, que se reparte pródigamente. También, naturalmente, por Gómez de la Serna y quienes fueron periodistas amigos suyos en Madrid.

Expone sus obras en el "California Palace of the Legion of Honor" de San Francisco, 1930, y pinta la escalera del "Stock Exchange Luncheon Club". Diego Rivera se convierte en personaje popular en Estados Unidos. Influye en los pintores jóvenes. Se comentan sus hechos revolucionarios y las gentes creen en los que inventa. Pinta su mural en la "California School of Fine Arts". Llama la atención por las calles por su corpulencia y modo de vestir, "sus zapatones de baqueta, sus ropas de mezclilla y sus camisas de chillona cambraya. Su sombrero tejano, su libreta de apuntes, sus lentes y lápiz, completan aquel cuerpo gigante que algún escritor llamó de "dromedario en marcha". De San San Francisco marcha a Detroit para hacer los frescos del "Detroit Institute of Art", donde hace crónica de la historia de la industrialización de Estados Unidos, fijando extrema atención en el tema de la máquina, y retrata a los pioneros de la industria estadounidense. Les llama, a estos frescos, "Retrato de Detroit". Los industriales y comerciantes de Detroit protestaron contra esos murales, pero Nelson Rockefeller los salvó. Nelson Rockefeller, el que sería años más tarde gobernador de Nueva York, se hizo amigo del pintor comunista y, posiblemente, por influjo de él, la poderosa familia le hizo el encargo de decorar los muros del Rockefeller Center con arreglo al espíritu del "Sermón de la Montaña". Proyecta una apología del esfuerzo humano. Sus motivos serían el trabajo, la ciencia, Darwin descubriendo el origen y la evolución de las especies, la técnica, la medicina que combate a la muerte, tubos de cristal, esferas que encierran átomos, la caracterización biológica de los seres vivos, etc., y los va representando en esta obra, cuya destrucción constituyó, seguramente, uno de los mayores escándalos en arte del siglo XX. En un sector muestra una escena en que los trabajadores son conducidos hacia el socialismo por Marx, Lenin y otros líderes importantes. En otro, Lenin une la mano de un soldado de Estados Unidos con la de un campesino negro. Se encuentran juntos Adolf Hitler, Rudolf Hess, Stalin, Beria, Vishinsky y el emperador Hirohito. En el centro de un triángulo, a la izquierda, se ve a miembros de la alta sociedad celebrando una orgía, bailando, bebiendo champagne, jugando a la canasta, y, entre ellos, a John D. Rockefeller. Los dueños del edificio se negaron a aceptar el mural que entronizaba en el edificio, que por sí mismo representa la potencia del capitalismo, a Marx, Lenin y la fuerza de los trabajadores, ensañándose con la clase que representaban los clientes de Rivera y con el mismo jefe de la familia, John D. Rockefeller. Era demasiado para ellos. Rivera alegó "la libertad del artista para desarrollar sus temas". Pero no pudo con la obstinación de la familia Rockefeller, ni siquiera teniendo a su lado la tolerancia de Nelson, su amigo desde Detroit. El mural fue destruido, y le encargaron la decoración al pintor catalán Sert, sin ningún interés. Rivera lo reproduciría para el "Independent Labor Institute of New York" en tableros móviles y más tarde lo repetiría en el Palacio de Bellas Artes de México, resaltando más agudamente su sátira contra la clase social que había destruido su trabajo en el Rockefeller Center.

En 1935 finaliza sus murales de la escalera del Palacio Nacional de México, historiando la revolución. Sobresale el mural de Juárez, cuyo retrato centra todos los temas, e impresiona un soldado en lucha con un monstruo negro que significa la reacción. Representa la reforma de las leyes, en 1857, y el cadáver de Maximiliano con los generales que le fueron leales, Bazaine y José Gutierres Estrada. En otros se desarrollan los temas a que nos hemos referido antes. Pinta, por entonces, numerosas telas en su estudio de San Ángel Inn, hace algunos retratos de personas de su amistad y también admite encargos. Dibuja constantemente. Comienza a trabajar a las ocho o nueve de la mañana y sólo muy de vez en cuando, en horas, cruza alguna frase con su ayudante o con la persona que retrata. Su preocupación constante era su enfermedad a los ojos. Algunos domingos gusta de ir a la Plaza del Zócalo para caminar entre la multitud de indios, mestizos y blancos que llenan el lugar ese día. Toma apuntes de mujeres sentadas, conduciendo bultos en la cabeza o niños a la espalda, de hombres con sarapes, pantalones y camisas blancas y sombreros de anchas alas. Habla a menudo con el ex presidente general Lázaro Cárdenas, fiel a los ideales de la revolución, a quien México debe tanto y en quien tiene un gran ejemplo América. Otro gran amigo cuyo diálogo busca es Orozco, a quien reconoce como un gran maestro, el más grande pintor de América,

pero a quien le discute los murales que hizo para el Hospicio Cabañas, de Guadalajara, donde se exalta a los misioneros de la conquista. Siempre le acompaña su ayudante Manolo Martínez, indio puro, abnegado y silencioso que lleva como servidor suyo treinta o más años.

En 1940 dio comienzo a los murales del "San Francisco Junior College", en donde representó la creación industrial y el arte, con retratos de grandes personalidades de la época y del pasado. Pintó a los grandes patriotas de la independencia americana: Bolívar, Washington, Hidalgo, Morelos, Jefferson, Lincoln y a todos los que consideraba grandes dictadores: Stalin (militaba aún en el trotskismo), Hitler, Mussolini. Exaltó las personalidades de la industria: Edison, Henry Ford, Morse, y las del arte, Charlie Chaplin, al que representó tres veces en el mural, lo mismo que a Paulette Godard y al escultor Dudley Carter. A Edward G. Robinson, a su mujer Frida Kahlo, hizo su autorretrato, etc. Al fondo representó la ciudad de San Francisco y, junto a los trabajos de los aztecas, a los modernos artesanos mexicanos, los trabajadores del oro. También figuró la prisión de Alcatraz. Se trata de un mural muy complejo, en el que Rivera trata de encerrar en el muro la mayor cantidad posible de hechos que viven junto al pasado histórico de San Francisco. Terminado el trabajo comenzó los frescos para el "Instituto Nacional de Cardiología" sobre historia de la medicina.

En 1944 firma contrato para continuar los murales del Palacio Nacional. Trabaja intensamente en los bocetos. Consulta documentos antiguos, manuscritos, códices. Recoge en dibujos lo que queda de documentación en el arte precolonial. Dibuja las paredes. Representa el valle de Tenochtitlán rodeado de volcanes y el lugar donde el águila devoró a la serpiente y debía fundarse México. Y las figuras simbólicas, los templos, los palacios y en el centro Teocali, las calles, plazas, mercados, y, en éstos, todas esas figuras y objetos populares que dibujó los domingos en la Plaza del Zócalo. Cihuacoatl presencia desde su trono el trueque de frutos. Trata de narrar la vida en las antiguas civilizaciones precoloniales. Con Frida, su mujer, vive en Coyoacán. La casa la describe Loló de la Torriente, que vive con ellos a solicitud de éstos mientras trabaja sobre los recuerdos de Diego; Frida iba pintando sus sueños mezclándolos a su vida, en una especie de autobiografía que entusiasmaba a su marido, pequeñas grandes obras de arte que Frida despoja de preocupaciones académicas, interesándole, solamente, para narrar la que ella había sido, el presente que vivía y lo que hubiera querido tener. "Metida en el lecho, recordaba una princesa antigua —escribe Loló de la Torriente—; era tan leve como una paloma echada o erguida, como una exótica flor". Rivera hizo de ella más de un retrato, al fresco, al óleo, dibujada, delicada, afiebrada, pequeña y dueña de él, del Rivera "panzón", como le decían sus amigos, corpulento, tosco físicamente, y de su voluntad. La casa había sido hecha en el barrio de la ciudad de Coyoacán, en el mismo lugar donde había estado la primitiva casa de Frida, donde había nacido y que fue de sus padres. Diego compró la vieja casa y construyó una nueva de dos pisos en estilo azteca, rodeada de jardines y con terrazas interiores. Conservó la fachada azul de la vieja casa. Todos los jueves llegaban a comer con ellos el poeta Carlos Pellicer, que solía leer alguno de sus poemas últimos para gozo de Frida y Diego. Dispersadas por el suelo, en el piso bajo, en el de arriba, en estantes, donde quiera que hubiese un sitio, se encontraban piezas arqueológicas del México prehispánico, que desde hacía muchos años coleccionaba el pintor. En el primer piso Frida guardaba sus retablos "hechos con 'sucedido' de la nota roja", como los antiguos de su país.

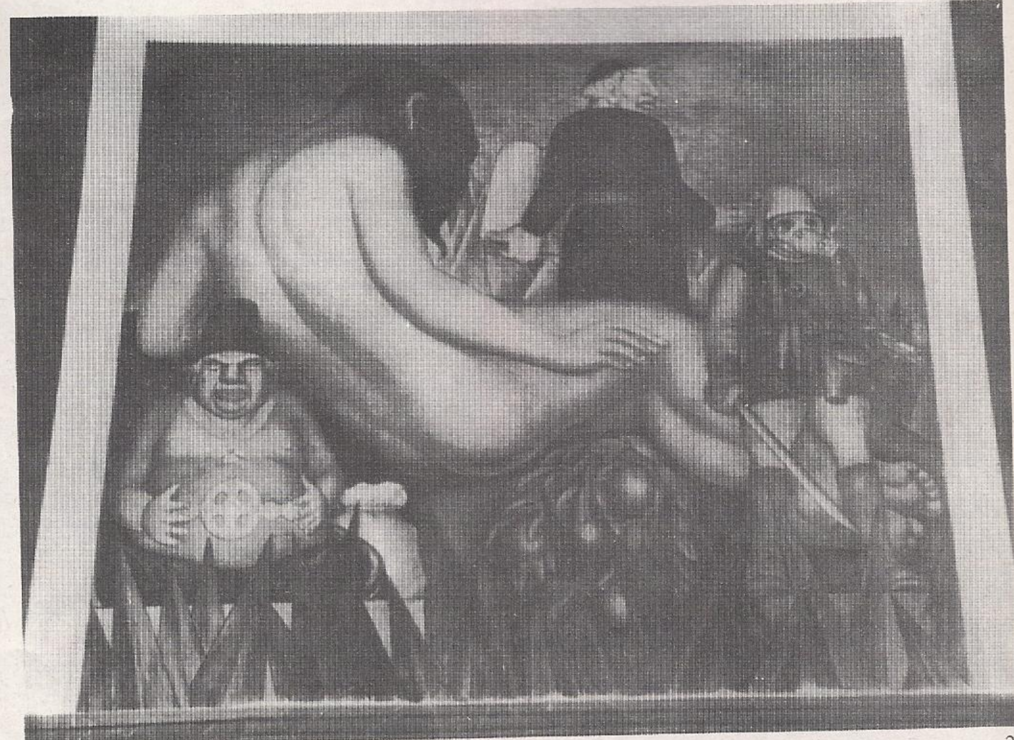
Frida falleció el día 13 de julio de 1945. Venía muriéndose lentamente desde hacía tiempo y Rivera la encontró dormida, boca abajo. Más tarde deja dispuesto que en la casa de Coyoacán se funde el "Museo Frida Kahlo" con la obra de ella, muebles y todo aquello que perteneciera al matrimonio. Sobre la pintura de ella había escrito André Bretón: "El arte de Frida Kahlo es una cinta alrededor de una bomba".

Entre 1947 y 1948 realiza el mural del Hotel Prado, "Sueño dominical en la Alameda de la ciudad de México", de cuatro metros cincuenta de alto por quince de largo, y en esta pared muestra muchas grandes personalidades de México que admiró toda su vida o que más le habían conmovido, y a Martí, el héroe cubano. En el centro del mural retrata al grabador Guadalupe Posada con la muerte al brazo y al otro lado de ésta, a la izquierda, Diego Rivera niño de mano de la muerte y al que Frida Kahlo le apoya cariñosamente su mano sobre el hombro. Diego se presenta de rancho, pantalones cortos y llevando un paraguas en su mano derecha. Es imposible describir en esta monografía este sueño de domingo del pintor, de una indudable riqueza ilustrativa y documental. A la izquierda se representan conquistadores, frailes inquisidores, condenados a la hoguera y señores seguramente partidarios de Porfirio Díaz o del efímero rey de México. A la derecha los libertadores de la independencia, de la revolución, soldados, los propios padres de Rivera y gente del pueblo. Un gran globo central, globos infantiles, juguetes populares para niños y los árboles de la Alameda. En el pliego que sostiene en sus manos Ignacio Ramírez, el pintor escribe la frase del discurso que aquél pronunció en la Academia de Letras, "Dios no existe". La frase provoca un gran escándalo en México. Atacan al pintor desde casi todos los sectores. Apedrearon su casa en Coyoacán. Comentan la noticia en los grandes diarios del mundo. El pintor se defiende y ataca. Tapan el mural con un lienzo; antes intentaron borrarle la frase. Meses después, rodeado de un núcleo de amigos entre los que se encontraban los pintores Siqueiros y O'Gorman, Diego se subió a una mesa del comedor, volvió a dibujar la leyenda deteriorada y, cuando terminó, dijo un breve discurso, del que Luis Suárez recuerda dos frases: "En México no manda Franco" y "Esos que están ahí sentados acabarán como Mussolini: colgados de las patas". Se refiere a algunos altos funcionarios del gobierno mexicano y conocidos políticos gubernamentales que almuerzan en el hotel. La empresa hotelera ordena cubrir con madera el mural ya que éstos, en México, cualquiera sea propietario de la pared, son propiedad de la nación. Algunos años después, cuando Rivera se encontraba en Moscú internado en un sanatorio, escribe al poeta Carlos Pellicer participándole que va a cambiar esa frase por otra menos agresiva, y en abril de 1956 cambió el "Dios no existe" por "Conferencia en la Academia de Letras, 1836". Lo hizo reconociendo que la frase anterior era molesta a una buena parte del pueblo mexicano, y porque "para destruir lo viejo, a menos de ser un sandio anarquista, hay que contar con la decisión del pueblo".

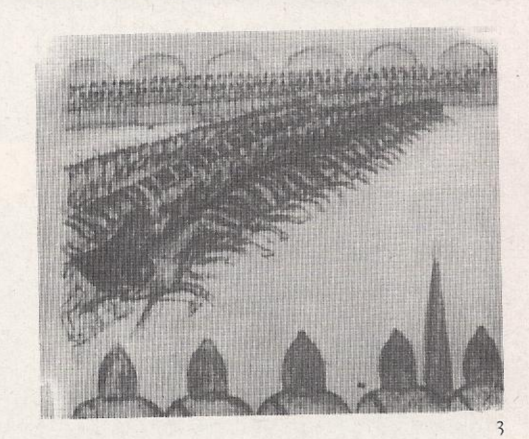
"¡Ah, se petateó José Clemente!", exclamó Rivera cuando Loló de la Torriente le participó el fallecimiento de Orozco. Se "petateó", "el indio muere en el petate". Rivera quedó anonadado. Acompañado de la escritora cubana fue a casa de Orozco. Allí encontró a Carlos Pellicer. Nadie tenía nada que decir. Todos estaban abatidos, lo mismo que Rivera. Miles de indios "de huaraches y calzón blanco, con los pies grandes como los que él —Orozco— pintaba" y "mujeres con los chiquillos cargados a la espalda, inditas descalzas", desfilaban para ver a Orozco en su ataúd. El gran pintor muerto los había pintado en las trincheras de la revolución, cargando con el fusil, seguidos de soldaderas y de perros, cayendo para siempre en las ejecuciones y en los combates. Había muerto el gran pintor de la bóveda del Hospicio Cabañas y de ese incomparable óleo "La piel azul", que está en el Museo Orozco de Guadalajara y de centenares de dibujos extraordinarios. Era el siete de setiembre de 1949. Unos meses antes, en mayo, creemos, de ese año, 1949, Diego Rivera envió un telegrama de adhesión al Congreso de la Paz de París. Sentados en la mesa presidencial están Pablo Picasso e Ilya Ehrenburg. Se había reconciliado con el Partido Comunista y abandonado las ideas de la cuarta Internacional antes del asesinato de Trotsky en México, el 21 de agosto de 1940. Trostky y su mujer Natalia Sedova, fueron sus invitados en Coyoacán, de acuerdo con el presidente Lázaro Cárdenas. Las relaciones de Rivera con ellos no fueron siempre tranquilas. Discutieron mucho. Trotsky di-



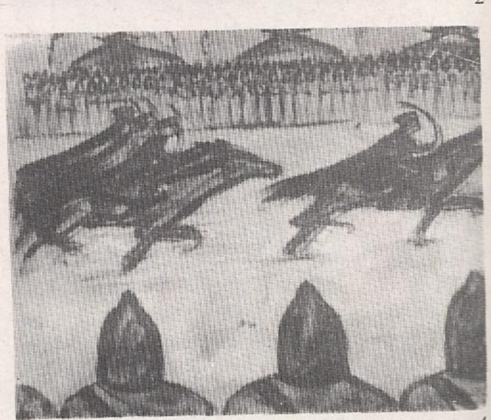
1



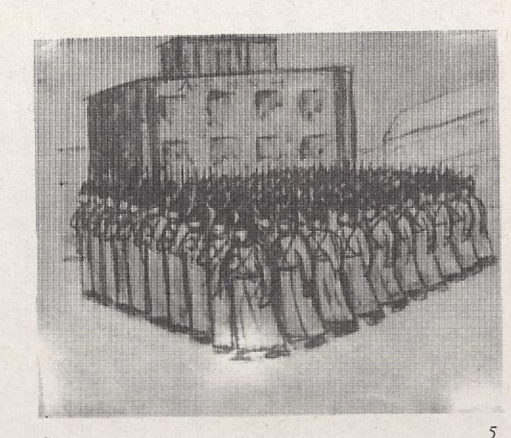
2



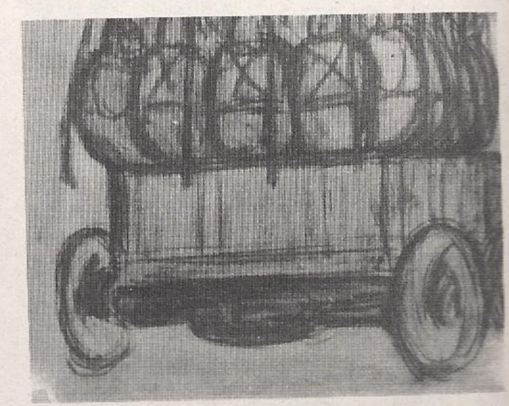
3



4



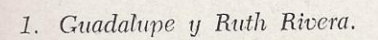
5



6

1. *Guadalupe y Ruth Rivera.*

2. *D. Rivera:* La tierra oprimida. *Chapingo, 1925.*



Bocetos a la acuarela de D. Rivera, 1928.

3. *Caballería roja.*

4. *Caballeros rojos.*

5. *Formación del ejército rojo.*

6. *Camión del ejército rojo.*

jo al final de su amistad: "Diego Rivera, que en pintura es un artista notable y maduro, en política es completamente infantil". Al apartarse del trotskismo el pintor trató de convencer a las gentes de que sus relaciones con el político soviético habían sido las de un custodio y no las de un verdadero partidario de sus ideas. Aseguraba que Trotski le había dicho: "Diego, he conocido a los carceleros de Stalin en Alma Ata, Prinkipo, y, en cierta forma, en Noruega, pero debo decir que usted es mucho mejor que ellos". Rivera afirmaba, según Suárez, que Trotsky lo suponía, y lo declaraba en su casa, carcelero a las órdenes de Stalin. Añadía Rivera que Trotsky le había dicho a su amigo el pintor O'Gorman: "Diego es atroz. Mentalmente es mucho peor que Stalin. Este último al lado de Rivera resulta casi un filántropo o un niño de ocho años". Trotsky le contestó cuando el pintor le exigió que dijese si consideraba o no revolucionarios a tres camaradas de paso por México: "Los considero revolucionarios ciento por ciento", pero "entre ustedes y nosotros —es decir, Lenin, sus compañeros y yo— hay un abismo infranqueable. Nosotros... creíamos que la revolución se hacía para la humanidad. Ustedes creen que se hace para los revocionarios". Y a partir de este diálogo dejaron de hablarse para siempre. Cuando Trotsky fue asesinado las autoridades sospecharon de Rivera, pero él no había intervenido en este crimen.

Dos años antes firmó con André Breton —trotskista— el "Manifiesto en pro de un arte revolucionario e independiente". André Breton había ido a México en misión cultural enviado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia. Allí se encontró con Trotsky y con Rivera, y, con este último, firmó el manifiesto. Se trata de una especie de libelo que ataca el espíritu del arte stalinista. Separado Rivera del trotskismo, Breton y los suyos negaron la participación del pintor mexicano, haciéndolo pasar por un manifiesto de Breton y Trotsky.

Comenzada la segunda guerra mundial, Rivera hubo de defenderse de diversos atentados nazis. Mucho antes, en 1934, dos agentes nazis prepararon un atentado contra Frida Kahlo, activa antinazi, que, siendo hija de un alemán, trabajaba en la ayuda de los alemanes perseguidos por Hitler. Intentan asesinarla disparándole desde una ventana del estudio. No estaba Frida, pero sí su hermana Cristina, campeona de tiro que logró alcanzar a los agresores cuando huían, inutilizando a uno de un balazo en una pierna y deteniendo al otro, que entregó a la policía. Políticamente, pues, Diego Rivera fue comunista, marxista-leninista, desde la revolución rusa, de la oposición trotskista desde 1930, volviendo a la ortodoxia del partido a raíz de su ruptura con Trotsky y, a partir del antistalinismo, producido luego de la celebración del XX Congreso, él se declaró fervorosamente stalinista. En 1952 asistió al Congreso de la Paz celebrado en Viena. Le disgustaba hablar de su anterior adhesión a Trotsky, y Suárez dice que la explicaba por una "misteriosa misión revolucionaria: la de vigilarlo". Pero cualquiera hubiese sido la posición partidaria que adoptaba estuvo siempre con las causas populares deseando una fundamental transformación del mundo. Deseaba sentirse para siempre rodeado de hombres felices.

Crea nuevos murales y ensaya nuevas técnicas, la esculto-pictórica del Estadio Olímpico, que se integra con lo hecho en el Teatro de los Insurgentes y el Hospital de la Rosa. Retrata a María Félix, gran amiga suya, a su hija Ruth, a la bailarina Ana Mérida, a otras personalidades y amigos, y pinta esos grandes óleos que por sus temas resultan más bien grandes estampas populares.

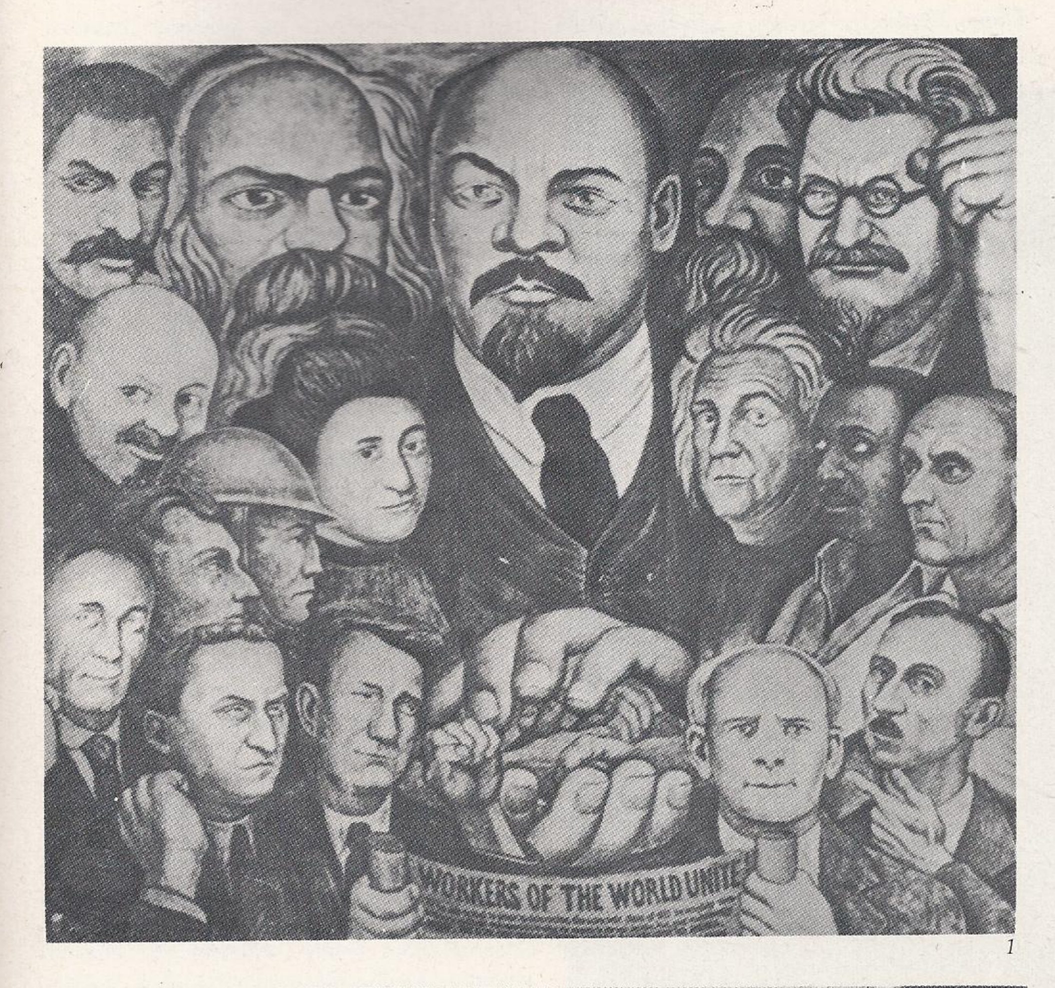
No podemos dar cuenta en detalle de la considerable obra realizada por Rivera. Se afirma que pintó alrededor de 4.000 metros cuadrados de pared. Es posible. También es seguro que unos frescos superan a otros en calidad. Cuando uno se enfrenta a ellos se admira del enorme genio ilustrador del pintor mexicano, de su gran capacidad de dibujante y de constructor de escenas. Ilustró, interpretándola a su manera parcial, la conquista de México, la independencia y la revolución. Interpretó hechos mundiales, aleccionó con sus murales la lucha de clases, ensalzó las conquistas de la técnica y de la ciencia y desplegó en las paredes de México, de San Francisco, de Detroit, de Nueva York, una vasta iconografía como no hizo ningún otro pintor, ni en este siglo ni antes.

Se puede escribir sobre la influencia de los italianos en su técnica, de lo que pudo aprovechar de las nuevas escuelas europeas, pero estamos seguros que influyeron, más que cualquiera gran pintor del pasado, las pinturas de los códices realizados después de la conquista para servir de ayuda a las misiones, donde se describen trabajos y costumbres y el arte precolombino y el popular de México, uno de los más bellos del mundo. Su pintura resultó siempre pintura popular. Tuvo fe, frente a las nuevas corrientes abstractas, de la tradición realista precolonial y aún en el arte barroco de la colonia. Cuando hablaban de escultura sostenía que la mejor escultura mexicana de este siglo son los gigantescos judas que el pueblo quema. Fue generoso en sus opiniones sobre sus compañeros de generación y de la que le sigue. Elogia a Tamayo, afirmando que entre todos hizo el mural más adecuado a la arquitectura del Palacio de Bellas Artes.

En la década del cincuenta, grupos de jóvenes artistas se rebelan contra los tres grandes pintores del muralismo mexicano, Orozco, Rivera y Siqueiros. Los acusan de monopolizar el trabajo y de sectarismo político. Rivera se defiende atacando a los provocadores imperialistas internacionales y a los franquistas, quienes alentaban, decía, a los jóvenes pintores desorientándolos. "La libertad de que ellos hablan, es exactamente la misma de la que habla el señor Mc Carthy, el senador de Estados Unidos". Afirma que la provocación estaba destinada a que funcionarios reaccionarios no entregasen paredes a los pintores progresistas. Vaticina la destrucción de los murales hechos por Orozco, Siqueiros y él. "La destrucción, ha comenzado ya", dijo. (Nosotros, en 1966, hemos visto cómo, con el pretexto de restaurarlos, se destruían algunos de los murales de Rivera de la Secretaría de Educación Pública. Pintaban encima y modificaban el color y el dibujo del artista.)

Un dibujante mexicano de éxito en los últimos años, José Luis Cuevas, afirma en su libro publicado en 1965, *Cuevas por Cuevas*, que comenzó por adorar la obra de Diego Rivera y "como esponja sedienta pronto le agarré esa suave y ondulante redondez de formas que caracteriza a sus indias, indios e inditas". Percibió luego, "que dentro de aquellas formas había huecos, carecían de estructura, eran algodón, de masa de pastel, eran dulces". El ataque de este dibujante quizá lo explique la anécdota que él cuenta en su libro. Dibujó un apunte de Rivera trabajando en el Palacio Nacional. Se lo llevó a Rivera, y éste, indudablemente preocupado por su trabajo, le dijo: "Quítate, escuincle, cara de ratón." Con rabia —cuenta Cuevas—, me acerqué, le di un pisotón y salí corriendo". Parece también que años después Rivera le insultó. De todo esto se venga en el libro y le llama "el zar Diego". La verdad es que el "zar Diego" dibujó muchísimo y ciertamente, es posible, no hubiese alcanzado nunca la calidad de los dibujos de Orozco. Pero tampoco tuvo, quizá, otra intención que relatar aquello que suponía debía ser conocido por el pueblo sin preocuparle demasiado sus dibujos. Y México no tuvo en su larga historia un narrador más importante que él. "El genio épico es naturalmente primario, así como los principios y los temas que animan a los pueblos y aseguran la grandeza de su Historia", afirma Jean Cassou escribiendo sobre Rivera y añade: "Lo que me impresiona desde el primer momento es el temperamento; un rigor indomable y provocador, una tropicalidad que no corresponde con nuestra medida y con nuestro gusto. Pero nuestra medida y nuestro gusto nada tienen que ver con este asunto que es de otra incumbencia, la de la vida".

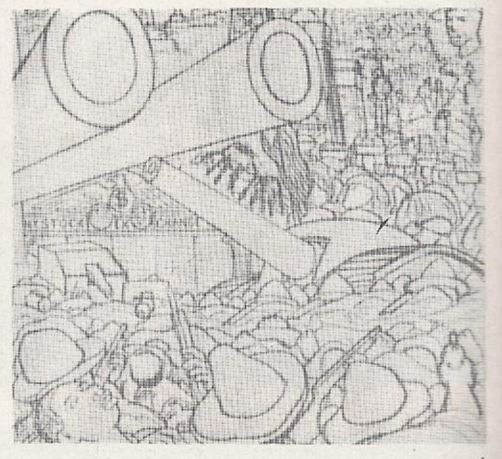
Desplegada la obra de Rivera en su monumentalidad no nos importan demasiado los aportes que pudo haber hecho a la pintura, sino esa potencia expositiva, épica, descuidada, libre, que hace que su contribución a la historia del arte sea más original quizá, perdón, que el solamente estético. Pasará el tiempo y Rivera deja con destino al futuro un río de leyendas pintadas que no le fueron inspiradas por la



1



2



4



3

1. Líderes comunistas en el Panel de la Unidad Comunista, que Rivera realizara en 1933.

2. D. Rivera: La realización de un fresco. Escuela de Artes de California.

3. Frida Kahlo y D. Rivera en 1931.

4. El imperialismo, *boceto de Rivera de 1933.*

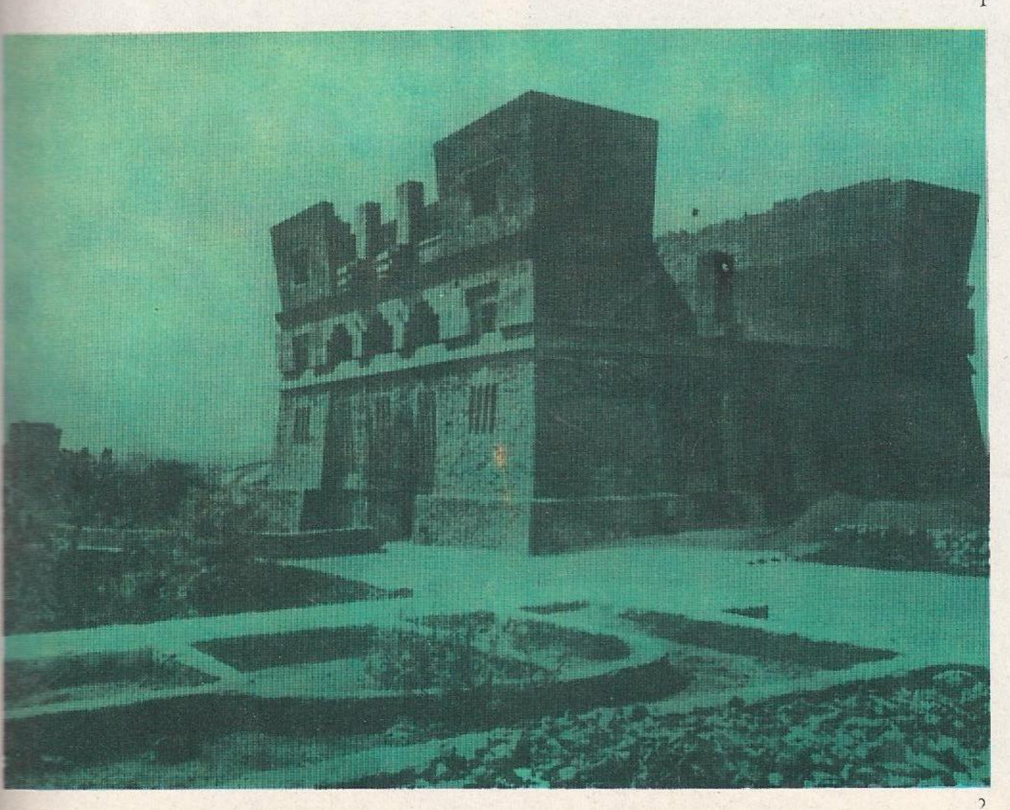
1. *Autorretrato de Diego Rivera de 1949.*

2. *La pirámide de Rivera.*

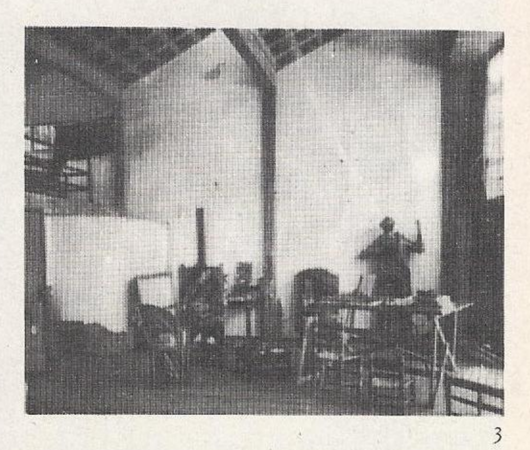
3. *Interior del estudio de Diego Rivera.*



1



2



3

realidad, sino por sus amores y odios que irán creciendo en el corazón del pueblo. Nosotros mismos, que admiramos la figura histórica de Cortés, su aventura heroica, su habilidad política, no podemos olvidar la tosca interpretación física que le hizo su enemigo Rivera.

Nadie podrá olvidar nunca, luego de haberlos visto una vez, esos frescos gigantescos, multitudinarios, directos, con símbolos, alusiones, rostros, leyendas escritas, mezclando las distintas civilizaciones mexicanas con la de Cortés y los suyos, figurando los trabajos bucólicos de los indígenas y la crueldad de los conquistadores; los lujos del Virreinato; la independencia y la revolución de México, las luchas obreras, las conquistas científicas, los magnates norteamericanos, la técnica moderna, los retratos de los benefactores de la humanidad y los de quienes explotan a los hombres. El progreso y el oscurantismo. Y luego esas sonrisas que pinta evocando a sus mujeres, a los familiares amados y autorretratándose. En América solamente un dibujante de la colonia, Guaman Poma de Ayala, concibió tanto mundo en dibujos.

André Breton escribe sobre Rivera en su libro *Le surréalisme et la peinture*, en un capítulo dedicado a Frida: "Su estatura física y moral de gran luchador, encarna, a los ojos de todo un continente, la lucha llevada con estrépito contra todas las potencias del sometimiento". Esta opinión sobre el pintor la cambió Breton cuando Rivera abandonó el trotskismo, le rebajó de estatura moral y hasta eliminó su firma del manifiesto que originariamente habían firmado juntos, lo que debió agradecérselo Rivera, empeñado, como estaba, en probar que el alojamiento de Trotsky en su casa había sido una farsa al misterioso servicio de la Unión Soviética, como lo hace entender a través de los recuerdos que dicta.

Las opiniones críticas sobre su arte se acompañan siempre de especulaciones políticas. El crítico peruano Felipe Cossío del Pomar, indoamericano, del grupo de Haya de la Torre, consideraba que al haberse entregado al comunismo universal había renunciado a la representación de su pueblo y escribía acerca de Rivera y su arte: "El indio surge en el artista venciendo su poca sangre de asceta español. Pero ni con el furor iconoclasta contra el conquistador español, ni con la escena de miseria en el pueblo, logra alcanzar la nota patética". "El dibujo duro destaca violentamente el objeto sobre el vacío".

En cuanto a su propia obra, Rivera prefería cuatro murales, el de la escalera del Palacio Nacional, el de Detroit, el "Sueño de paz y pesadilla de la guerra" y el que denuncia la intervención de Guatemala, también transportable, que denomina "La gloriosa victoria".

Encontrándose Ehrenburg en Estocolmo, en 1951, pudo ver una exposición muy completa de arte mexicano y escribe sobre su amigo Rivera: "Su pintura era potente. Había también algunas reproducciones de sus frescos. No me impresionaron. Sin duda no los acababa de comprender. Los frontispicios de las catedrales constituyen una enciclopedia de la época: pero el caso es que las gentes no sabían leer: los frescos de Rivera son presentados como una multitud de relatos. Hablaba de la revolución mexicana, de la vacunación contra la viruela o de la economía del Nuevo Mundo". "Rivera no había olvidado las lecciones de Italia: para inclinarse, bailar o dormir, sus mujeres mexicanas adoptan actitudes de damas florentinas del siglo XV. El pintor quiso enlazar las tradiciones nacionales de su país con la pintura moderna, como habían intentado hacerlo muchos artistas hindúes o japoneses".

Es posible que algunos intelectuales no hubiesen entendido lo que quiso Rivera a pesar de sus muchas declaraciones públicas hechas desde la revolución. Trata de que la clase trabajadora tenga conocimiento de las luchas políticas y sociales de su pueblo, de los héroes y de sus enemigos. Emplea documentos iconográficos y una semántica parecida a la de las historietas, anticipándose en la intención a los sistemas actuales de difusión masiva. El sólo emitía mensajes desde las paredes de los edificios públicos o privados. La historia que hizo es una historia de folletín, eminentemente popular, la de los Sue, Dumas, Fernández y González, nada desdeñable, como tampoco la simplicidad con que plantea las peleas de nuestro tiempo. Partió tanto de sentimientos como de verdades elementales. Admiró a Guadalupe Posada, que con sus grabados únicamente figuraba hechos concretos utilizando un procedimiento consagrado desde su nacimiento a este género de compromisos. Callot, Cranach, Goya. Algunos críticos se encolerizan frente a las obras de Rivera, como el iconoclasta San Bernardo se irritaba frente a los murales y relieves de su tiempo. San Bernardo pertenecía a una minoría cultural que desdeñaba la divulgación por la imagen. Umberto Eco escribe sobre el disgusto que le producía el Abad Suger que había hecho suyo el programa del Sínodo de Arrás: *"Pictura est laicorum literatura"*. Para Rivera, como para los otros muralistas de su país, el relato de las luchas en que habían intervenido sus remotos antepasados o sus padres, o intervenían ellos. Sus años de París estuvieron dedicados a investigaciones estéticas pero insatisfecho con esas búsquedas, trató de convertir al arte en un medio de acción revolucionaria. Ni siquiera buscó como Siqueiros de satisfacer a los públicos. Incluso, refiriéndose a las preocupaciones de algunos artistas por los procedimientos, manifestó a Loló de la Torriente que en 1917 los pintores cubistas empezaron a sacar partido de las pinturas industriales, el ripolín, el esmalte, el duco. Ahora, afirmó, "mi bravo amigo David Alfaro Siqueiros, proyección de Benvenuto en el tiempo y en el espacio, se ha dedicado a conferenciar, escribir y pelear por el descubrimiento que, de buena fe, cree haber hecho de todo aquel repertorio nuestro. Nuestro querido y sublime amigo no ha descubierto ni siquiera la pistola de aire... Ya el modesto Juan Gris y el inquietísimo Metzinger y muchísimos entre otros la usaron. Picasso y yo no; no por cierto porque no la hubiéramos tenido, sino por la pereza que llenarlas y limpiarlas nos producía, preferíamos usar un humilde vaporizador de boca o cepillo de dientes empapado en el color para el graneado, por desgracia, tampoco éramos originales: nos habían precedido los pintores de anuncios, los cartelistas y ¡horror! don Ignacio Zuloaga, el más pavoroso de los falsos pintores españoles". Ironizó algunas veces sobre Siqueiros pero sin dejar de reconocer su valor en la pintura mexicana y, en sus ironías, tenía bastante que ver el grado militar que ostentaban los dos; Siqueiros actuó francamente en la guerra revolucionaria ganándose su grado; en cuanto a él se lo confirió su amigo el presidente Obregón por acciones militares y políticas más bien confusas. Según Suárez, aludía a Siqueiros como "divisionario de la pintura y coronel de misteriosa hoja de servicios". Pero, todo era un decir, así como él presidió el duelo de su gran amigo Orozco, Siqueiros presidió el suyo, pues, más allá de las ironías se respetaban como artistas y coincidían en ideas aun con alternativas.

Viene padeciendo de la vista desde antes de los sesenta años; cuando pasa de esta edad, Rivera se siente enfermo. Irritado y nervioso desde la muerte de Frida, a quien siempre recuerda. Es todavía un hombre activo, con una gran capacidad de trabajo. Se dijo de él que había llegado a estar treinta y seis horas seguidas subido a un andamio trabajando, y realizó una labor muy copiosa, además de muralista, de pintor de caballete y de dibujante. Ahora está enfermo y desengañado de muchas cuestiones, entre ellas de la revolución mexicana. A Manolito, su ayudante, le secunda en el taller Rina, estudiante de arte. Se casa con Emma Hurtado, muy amiga y *marchande* suya, que había organizado o estaba organizando una galería de arte. En 1950 pinta la "Caja de agua" del Acueducto de Lerma. Su mural "Sueño de paz y pesadilla de guerra", o "Firmas para la paz", fue rechazado por la dirección de Bellas Artes. En su mismo país ya no existía la libertad que había reclamado para su obra del Rockefeller Center. El que hizo para el Hospital de la Raza, con una extensión de 142 metros cuadrados, representa, en el centro, a Tlazoltéol, diosa de la medicina, de la vida y del amor; a su derecha simboliza la medicina en época precolonial, y a su izquierda la de nuestros días. Una tonalidad amarilla predomina en todo el mural.

Diego Rivera había estado en la Unión Soviética en 1927. Fue bien recibido. Lunatcharsky le encarga una obra para un

edificio público, que no puede hacer, y es designado profesor en una escuela de arte. Pero sus éxitos le crearon enemigos entre los pintores adocenados y sus mismas críticas a algunos aspectos de la revolución lo convirtieron en un visitante molesto. En 1929 fue expulsado del Partido Comunista. Ingresó al trotskismo. Pasados unos diez años vuelve a militar en el Partido Comunista mexicano y en 1955 vuelve a la Unión Soviética para hacerse operar por médicos soviéticos. La primera vez era un hombre de edad media, tenía 41 años, optimista y revolucionario. En su segundo viaje, invitado por la Asociación de Pintores de Moscú, tenía 69 años e iba muy enfermo. Viajó acompañado de su esposa, Emma Hurtado, por la Unión Soviética, Alemania oriental, Checoslovaquia, Polonia, Bulgaria. Pintó bastantes óleos e hizo dibujos. De este viaje es el cuadro "Desfile del 7 de noviembre en Moscú". Un óleo extraño que representa una multitud desfilando con miles de banderas rojas, amarillas, celestes, etc., y un globo gigantesco que lleva impresa la palabra paz en ruso, francés, inglés, alemán y castellano. Al fondo se ven las torres del Kremlin. Antes de regresar se compromete a ejecutar un mural gigantesco en Alemania oriental y concibe algún otro para la Unión Soviética. Cambió opiniones con Sergio Guerasimov sobre una parte de la pintura rusa. Y a su vuelta se refirió a una conversación con Ilya Ehrenburg, que le dijo francamente: "Diego, tu pintura es mala". Y añade: "Tamayo es el único pintor admisible". Le dice que su pintura es muy fuerte, pero muy desagradable, y que le gusta la de Tamayo porque muy sutilmente une en su obra el arte popular mexicano con el arte europeo de nuestros días, recordándole que ése fue el propósito de Chagall con respecto al arte popular ruso, y que a él Chagall le gusta mucho. Este juicio no afecta a Rivera, que sabe cómo el escritor ruso admiró, en cambio, el período francés de su pintura. Fue operado y regresó a México muy optimista con respecto a su salud. El día de su llegada, el 4 de abril de 1956, le esperaba un numeroso núcleo de amigos, de intelectuales y artistas. En la sala de espera del aeropuerto gentes del pueblo cantaban un corrido que se hizo popular:

"Diego se fue para Rusia
en busca de salud
y algunos sabios doctores
lo curaron en Moscú."

Daba por curado su cáncer, y a los periodistas les explicó cómo se habían comportado los médicos soviéticos y le habían acompañado sus camaradas pintores, los viejos amigos y las autoridades. Volvía muy contento de la Unión Soviética. Se siente optimista, hace proyectos de trabajo y afirma: "Volveré a Moscú".

A su regreso le tributaron un gran homenaje popular, en el que estuvieron amigos suyos de muchos años, poetas, músicos, compañeros en esos años revolucionarios, jóvenes pintores que trabajaron con él, discípulos de Frida Kahlo, etc. La enfermedad y los dolores que le producían iban consumiéndolo.

Falleció el 24 de noviembre de 1957. Tardaron cinco horas en embalsamarlo. Lo velaron en el Palacio de Bellas Artes. Se puede afirmar que el pueblo de México veló sus restos. Poco antes había dictado su testamento dejando al pueblo todo cuanto ganó con su arte. La casa de Coyoacán con lo que guarda en ella, como ya dijimos, para el Museo Frida Kahlo y la edificación de estilo azteca que él había proyectado en San Pablo de Tepetlapa, para el Museo Anahuacalli, que guarda su famosa colección de miles de piezas arqueológicas mexicanas. La más variada y rica colección particular de México. Alrededor del Museo se edificaría la Ciudad de las Artes, para lo cual deja el terreno necesario. Designa un Comité Ejecutivo. Será Director muséografo el poeta Carlos Pellicer, Director Narciso Bassols y Directora historiógrafa la profesora Eulalia Guzmán y todo lo administrará por fideicomiso el Banco Nacional de México. En Anahuacalli se exhiben algunas obras comenzadas tal como las dejó en sus caballetes. Dos retratos, uno de mujer joven comenzando a manchar, y otro, dibujado, de una niña con largo cabello, además de los ídolos de cada trozo de tierra mexicana. Todo rodeado por esos enormes "judas" que él tanto amó, personajes cómicos con traza de conquistadores, y enormes esqueletos de fantásticos dibujos. En 1969 Peter Weiss publica su obra de teatro *Trotsky en el exilio* e incluye, entre muchos personajes, a Diego Rivera, que conversa con Trotsky y André Breton sobre la fe en la razón y en la solidaridad humana en general. El más escéptico de los tres, en la obra de Peter Weiss, resulta ser Diego Rivera.

Bibliografía

Arquin, Florence. *Diego Rivera; the shaping of an artist, 1889-1921*. 1a. ed. Norman, University of Oklahoma Press, 1971. Cardoza y Aragón, Luis. *José Guadalupe Posada*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. Cassou, Jean. *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid, Guadarrama, 1961. Cossío del Pomar, Felipe. *Arte nuevo*. Buenos Aires, Librería y Editorial La Facultad, 1934. *Cuevas por Cuevas*. Notas autobiográficas. México, Era, 1966. Debroise, Olivier. *Diego de Montparnasse*. 1a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1979. *Dictionnaire de la peinture moderne*. París, Fernand Hazan, 1954. *Diego Rivera: November 15-December 25, 1930*. Exposición, San Francisco, California Palace of legion of Honor, 1930. Ehrenburg, Ilya. *Hombres, años, vida*. Barcelona, Mateu, 1964. Enea Spilimbergo, Lino. *Diego Rivera y el arte de la revolución mejicana*. Buenos Aires, Editorial Indoamericana, 1954. Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931. Gual, Enrique F. *Diego Rivera*. Buenos Aires, Codex, s.f. (Pinacoteca de los genios, 92.) Johnson, W. Weber. *México heroico*. Barcelona, Playa y Janés, 1970. *Los frescos de Diego Rivera, en el Palacio Nacional de México*. México, Editorial Fotocolor, 1958. (Es un sobre que contiene una carpeta con 14 reproducciones en color de los murales de Rivera pintados en el palacio, y un libro de 46 páginas con la descripción del palacio y de los murales.) Morosini, Duilio. *Diego Rivera*. Milán, Fabbri, 1966. (I Maestri del colore, 182.) *Museo Diego Rivera de Anahuacalli*. 1a. ed. México, Comité Organizador de los Décimonovenos Juegos Olímpicos, Departamento de Publicaciones, 1970. Orozco, J. C. *Autobiografía*. México, Ediciones Occidente, 1945. Payró, Julio. *Historia del arte universal*. Buenos Aires, Codex, 1956. Poniatowska, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*. 1a. ed. México, Era, 1978 (novela). Read, Herbert. *La pintura moderna*. México-Buenos Aires, Hermes, 1964. *Rivera*. Buenos Aires, Visconte, 1978. (Colección: Los grandes pintores.) Rivera, Diego. *Arte y poética*. Selección, prólogo, notas y datos biográficos de Raquel Tibol. México, Grijalbo, 1979. *Portrait of America*. Nueva York, Covici-friede Publishers, 1934. Rodríguez, Antonio. *Diego Rivera*. México, Ediciones de Arte, 1948. Seoane, Luis. "Noticias" en *Las calaveras y otros grabados*. Buenos Aires, Nova, 1943. Suárez, Luis. *Confesiones de Diego Rivera*. 2a. ed. México, Grijalbo, 1975. *The Rouge, the image of industry in the art of Charles Sheeler and Diego Rivera*. Detroit, Detroit Institute of Arts, 1978. Contiene una bibliografía sobre Rivera. Thiele, Eva-Maria. *Diego Rivera*. Dresden, Verlag der Kunst, 1976, con bibliografía sobre el pintor. Torriente, Loló de la. *Memoria y razón de Diego Rivera*. México, Renacimiento, 1959, 2 tomos.

Algunas Bibliotecas del Centro Editor de América Latina

Biblioteca Argentina Fundamental

Los autores más importantes de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta nuestros días, a través de las obras y antologías más representativas: Echeverría, Mármol, Sarmiento, Mansilla, Hernández, F. Sánchez, Almafuerte, J. V. González, R. Rojas, Lugones, Quiroga, Güiraldes, Payró, Fernández Moreno, A. Storni, Borges, Discépolo, Eichelbaum, Mallea, Cortázar, Sábato, S. Ocampo, Bioy Casares, R. González Tuñón, Mujica Lainez, H. Conti, B. Kordon, etc.
148 volúmenes.

Pintores Argentinos del Siglo XX

Cuatro grandes volúmenes que incluyen sesenta y cuatro monografías, realizadas por destacados especialistas, sobre la vida y la obra de los pintores argentinos más importantes en lo que va del siglo. 512 láminas con magníficas reproducciones a todo color. Muchísimos dibujos, grabados, fotografías y reproducciones en blanco y negro.
Un tomo de Escultores Argentinos del Siglo XX, uno de Grabadores Argentinos del Siglo XX, uno de Fotógrafos Argentinos del Siglo XX y un cuarto tomo de Dibujantes Argentinos del Siglo XX complementan la notable colección de Pintores Argentinos del Siglo XX.

Biblioteca Básica Universal

Las grandes obras y los grandes autores de todas las épocas y todos los países: Sófocles, Dante, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Shakespeare, Ben Jonson, Rabelais, Goethe, Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Poe, Zola, Maupassant, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Darío, Hardy, Kafka, O'Neill, etc. Más de 300 volúmenes.

Historia de la Literatura Argentina

Los más destacados críticos han participado en la redacción de esta obra que estudia, en forma amplia y amena, las corrientes, los géneros, los movimientos, los autores y las principales obras de la literatura argentina desde sus orígenes hasta nuestros días. Seis grandes tomos profusamente ilustrados.

Fauna Argentina

La primera colección dedicada a las especies zoológicas de todo nuestro país, en particular a los distintos órdenes de vertebrados, especialmente mamíferos, aves, reptiles y anfibios. Su característica más saliente está en combinar el rigor científico y la amplitud de la información con textos amenos y accesibles y notables fotografías a todo color. Las fichas de familia, de orden, ecológicas y antropológicas complementan esta obra extraordinaria.

El País de los Argentinos

Una extraordinaria geografía regional de nuestro país en seis grandes tomos con muchísimas fotografías y mapas a todo color. Se trata de una obra muy rigurosa en su concepción y en su información, pero de lectura amena y accesible.

Historia Integral Argentina

Esta obra encara cada etapa de nuestro pasado como un proceso que tiene un origen y una evolución y en cuyo desarrollo interactúan dinámicamente los diversos factores económicos, sociales, políticos, institucionales y personales. La Historia Integral Argentina presenta las diversas corrientes que interpretan y explican nuestro pasado para que el lector las conozca y tenga más elementos para tomar posiciones. Seis tomos profusamente ilustrados.

Atlas Total de la República Argentina

Este atlas, el más completo y moderno que se haya publicado hasta el día de hoy, cubre los diversos aspectos de nuestro país: Atlas Físico de la República Argentina (2 vol.), Atlas Político de la República Argentina, Atlas Demográfico, Atlas Económico (2 vol.), Atlas de la Actividad Económica (4 vol.) y Atlas Satelitario (2 vol.).

Ahora
todas las semanas aparecen
dos preciosos cuentos para los chicos:
un cuento del Chiribitil
para los más chiquitos;
un cuento de Polidoro
para los más grandecitos.
Son preciosos
por sus dibujos, sus colores,
sus historias lindísimas.

Centro Editor de América Latina

